S. DAMIAN

G. Călinescu romancier

Eseu despre măştile jocului

EDITURA MINERVA

S. DAMIAN

G. CĂLINESCU — ROMANCIER

— ESEU DESPRE MĂȘTILE JOCULUI —

(Ediția a II-a, revăzută și adăugită)

Coperta de *Astrid Schmidt*

S. DAMIAN

G. CĂLINESCU — ROMANCIER

— ESEU DESPRE MĂȘTILE JOCULUI —

(Ediția a II-a, revăzută și adăugită)





EDITURA MINERVA
București — 1974

CUVÎNT ÎNAINTE

Ceea ce spune G. Călinescu despre Nicolae Iorga i se potrivește pe deplin lui însuși : nu este cu putință să-ți alegi un domeniu, oricît de îngust și de umbrit, din istoria literaturii române, fără să constați că el a trecut pe acolo și a tratat tema în fundamentul ei. Succesorii sînt osîndiți să corecteze, să adauge, să dezvolte pentru uz pedagogic, dar plăcerea de a intra într-o pădure virgină le este refuzată. Prestigiul aceluia care a elaborat cea mai profundă exegeză eminesciană este, de aceea, imens. Întreaga generație de critici de după Eliberare, parafrazînd o formulă celebră, a ieșit de sub mantaua lui G. Călinescu. Deși interesul pentru determinarea istorică a fenomenului literar este azi mai acut, în orice cercetare cu pretenții de seriozitate, nici una din judecățile critice, din intuițiile fulgurante, din sintezele de erudiție și perspicacitate cuprinse în monumentala *Istorie a literaturii române...* nu poate fi trecută cu vederea. Pînă și opiniile paradoxale, cu care G. Călinescu obișnuia să-și delecteze cititorii sau auditoriul, constituie un ferment de neînlocuit al vieții intelectuale, incită schimbul de păreri, stimulează efortul personal în gîndire și interpretare.

Dificultatea de a defini personalitatea autorului decurge și din polivalența activității. Îl includem în seria figurilor de formație enciclopedică, cu „intenția rotundului", cum îi caracterizează chiar el, puncte de reper în cultura română : I. Heliade Rădulescu, B. P. Hasdeu sau N. Iorga. Poate că e necesar să subliniem că, în timp ce la înaintași forța proteică era adesea rezultatul unor compensații, deoarece roadele originalității nu erau echivalente pe toate versantele, la G. Călinescu orice omisiune sau subestimare a unora din direcții implică mari riscuri. În etapa lui de sedimentare, de cristalizare și rafinare a genurilor, acțiunea de pio-

nierat pe diverse planuri revendică maxime acumulări și neobișnuită înzestrare. Sentimentul genialității, de ce să ne ferim de acest cuvînt, ni se impune cînd îi urmărim elanurile. Trebuie să căutăm corespondențele intime care unifică traseele și nasc senzația de totalitate. Dacă autorul *Cronicii optimistului* circulă dezinvolt pe toate meridianele, proclamă un crez raționalist democrat, expune o profesiune de credință, dezvăluie unghiuri noi, fascinante, de interpretare a valorilor culturii universale, cu *Lauda lucrurilor* îl regăsim, pe poetul debuturilor, într-o altă ipostază : G. Călinescu creează o lirică a osmozelor, o lirică de absorbție a vitalității prin contactul cu materia, cu realitatea multiformă. Bărbatul care petrecea în singurătăți, „ca vulturul pleșuv pitit în stînca rece", se află acum în mijlocul mulțimii, cîntînd voios din fluier.

E timpul să-i conferim, însă, lui G. Călinescu un loc printre cei mai de seamă prozatori ai literaturii române. Creația narativă reprezintă și ea una din înfățișările întregului și nu poate fi separată, bunăoară, de pledoariile critice. Am conceput examenul operei evitînd succesiunea de cronologie și expunerea confortabil didactică. Năzuința noastră era de a găsi continuitatea motivelor și de a distribui, pe aceste criterii, materialul epic compact. Am plecat de la ideea că romanele converg în jurul unor antinomii fundamentale, pe care le putem întîlni neîntrerupt. Nu le anticipăm aici, lăsăm analiza să le evidențieze în gradația lor. Am căutat pretutindeni acea bifurcare care separă terenul acțiunii, planurile narative. Urmărind motivele și antinomiile pe care se sprijină opera, am dorit să demonstrăm existența unui univers constituit, cu sfericitatea lui armonioasă — probă a artei superioare —, univers care se cere dezlegat în unitatea și coerența lui. G. Călinescu refuză o cercetare muzeală, el e un autor veșnic mobil, care răspunde la apelul prezentului. De la această convingere, am privit contemporaneitatea demersului său narativ. Nu am parcurs toate rutele, fiindcă nu am avut intenția de a epuiza semnificațiile, ci de a suscita, de aci înainte, discuția edificatoare. Există întrebări pe care orice referire la creația lui G. Călinescu le provoacă imediat : Cum se îmbină fixismul clasicist al tipologiei, văzută în determinismul ei, cu verva sarcastică a relatării ? Unde se încheie definiția caracterului și unde începe jocul presupunerilor ? Este narațiunea și confesiune, îl putem ghici pe autor, cu biografia lui, sub măștile antrenate în spectacol ? Se include în jovialitatea stilului

fiorul tragic? Mai au teoriile despre umanitatea canonică, maniheismul moral și ieșirea din contingent o înrîurire asupra fizionomiei prozei recente? Care poate fi posteritatea narativă a operei?

Sînt întrebări din care derivă, inevitabil, altele și pe care studiul nostru monografic se străduie să nu le ocolească, să le dea un răspuns măcar parțial, astfel încît dezbaterea critică să devină deschisă, animată, constructivă. Continuu am avut înaintea ochilor chipul leonin al profesorului, cu zîmbetul lui încurajator și malițios, am simțit copleșitoarea emoție a vecinătății titanului. Sîntem convinși că însuși el ne-ar fi impus cenzurarea evlaviei, efortul de a fi obiectivi, capabili de a recepta adevărul și de a ne delimita, cînd e cazul, cu îndrăzneala propriilor puncte de vedere. Ne-am propus, ca deviză de lucru, principii formulate plastic chiar de criticul G. Călinescu: „A înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei". Sau: „Critica este o operație pe omul viu, o stimulare a inimii ca să bată mai zgomotos. Dacă opera cercetată moare în mîinile criticului, atunci nu e vocație. A omorî înseamnă a risipi atenția cititorului asupra elementelor scoase din funcțiunea lor de viață, a lucra pe piese anatomice moarte."

Cerem dreptul și îngăduința de a fi judecați, în sforțarea noastră, din această perspectivă.

PUTEREA CENTRIPETĂ

CRITERII DE AUTORITATE — CLANUL

A spune că pentru G. Călinescu romanul reprezintă o aventură a cunoașterii înseamnă a intra destul de repede în însăși substanța analizei. Căci, trecînd peste preliminarii și tăind o secțiune transversală în materia prozei, ni se oferă tocmai posibilitatea de a ne apropia, imediat, de nucleele ei diriguitoare. Narațiunea, ca aventură a cunoașterii, începe de la observarea omului situat în ipostazele cele mai edificatoare, care permit dezvăluiri dincolo de aparențe. Această desfacere a măștilor se petrece la G. Călinescu într-un spirit metodic, de nepărtinire și consecvență aproape științifică.

Inaugurăm, așadar, analiza, ca un fel de abordare directă, convinși că ajungem mai sigur și mai eficace la esențe. (Vom nuanța apoi, poate chiar cu prea multă pasiune a detaliului !). Ce constatăm ? Pe un versant al prozei, atras de o ispită demonică, G. Călinescu vrea să scoată la iveală monstrul care zace în întunericul ființei umane. Nici un fel de groază nu tulbură actul de detectare. Totul e contemplat cu răceală — detașare de clinician — și uneori chiar cu o veselă mulțumire. Monstruos în om este stadiul automatismului, cînd el piere orice tresărire de vioiciune și nu mai are reacții autentice. Graficul desfășurării se dovedește mereu același : deprinderea personajului cu o mecanică de comportament care anulează treptat funcțiile creatoare. O pornire devoratoare unilateralizează gesturile, le reduce la o singură dimensiune, le face repetabile după o logică a stereotipiei. Care e sursa acestei atrofieri ? Ce decide complacerea în automatisme ? Pentru G. Călinescu, factorul primordial este constrîngerea exercitată de o autoritate negativă. Deasupra individului acționează o forță a stagnării, care încătușează apti-

tudinile fireşti, fecunde şi împiedică orice zvîcnire de originalitate. Această apăsare, cu consecinţele ei devastatoare, constituie, credem, obiectul esenţial al descripţiei narative în toate romanele. Deşi, în genere, e prezentată faza ultimă, efectul abrevierii umanului, determinările procesului care a avut loc în prealabil reies cu deplină claritate. Cu accente de moralist scriitorul îi indică pe vinovaţi.

Prima treaptă a autorităţii inhibitive, cauză a închiderii în automatism, o reprezintă clanul familial, de tip regresiv, înfăţişat în special în *Cartea nunţii.* Năzuinţa de a trata monografic tema autorităţii ruinătoare e evidentă încă din primul roman. Nu portrete disparate întocmeşte aici G. Călinescu, ci un univers omogen, cu exemplare tipice, complementare unul faţă de celălalt, faţete ale unui întreg. Astfel, *Cartea nunţii* este monografia familiei văzută ca instituţie. Spiritul de comandă îl exprimă tanti Ghenca. Inţepenirea în respectarea tradiţiei, setea de dominaţie nefiltrată de îndoieli sînt, aparent, garanţii de stabilitate. Îmbrăcată cu îngrijire, cu părul frizat, tanti Ghenca are un profil icteric şi sarcastic. Este instanţa supremă a „casei cu molii" ; ea sanctifică iniţiativele şi veghează tiranic la menţinerea disciplinei. În desele dispute, nu admite replica, are întotdeauna ultimul cuvînt. La masă digeră mîncărurile cu gesturi măsurate, încet, cumpănit, protocolar, cu o siguranţă de sine care impune. Tanti Ghenca este o Aglae *(Enigma Otiliei)* mai puţin întreprinzătoare şi intrigantă. În timp ce mătuşa lui Jim pedepseşte orice tendinţă centrifugală, aliata lui Stănică Raţiu va urzi ea însăşi planuri matrimoniale pentru fiica ei. Tanti Ghenca nu e încă net stăpîna familiei, rol în care, din ce în ce mai accentuat, se vor erija Aglae sau Hangerlioaica *(Scrinul negru).* Pe această scară a reacţiilor, bătrîna prinţesă beneficiază de sfera cea mai largă în satisfacerea capriciilor despotice. În timp ce mojicia grefată paradoxal pe aristocratism, pe voinţa de guvernare, pe dispreţul faţă de lumea de rînd va creşte enorm, ridicolul pretenţiilor va deveni şi el mai şocant. Autoritate seniorală acceptată, tanti Ghenca nu părăseşte, totuşi, incinta casei. (Ne amintim caracterizarea din versurile lui G. Călinescu : „Mătuşa şade pe o canapea / Severă, ţanţoşă ca-ntr-o cupea.") Veleitatea Hangerlioaicăi de a fi căpetenie de trib, de a mări suprafaţa de stăpînire, se va încheia

într-un comic burlesc. În *Cartea nunții*, G. Călinescu nu descrie aviditatea de dominație publică (calea lui Pomponescu — *Bietul Ioanide*), fiindcă termenii conflictuali se află, deocamdată, doar în interiorul relațiilor de familie.

Revers al spiritului autoritar, docilitatea e o armă de apărare. Trecînd prin odăile întunecoase, tanti Lisandra manifestă o sfială vinovată. Un ochi avizat ghicește dorința reprimată și rușinea că simte aceste porniri. Tanti Lisandra este, ca și Aurica, fiica Aglaei, torturată de ideea măritișului, deci a părăsirii „casei cu molii". Nu are încă tupeul inconștient al odraslei familiei Tulea, care va acosta bărbații pe stradă ; tanti Lisandra e inhibată de privirile scrutătoare ale celorlalte mătuși. Că tentativele Auricăi de a se lansa în escapade amoroase vor eșua, faptul se datorează nu vigilenței celor din jur, ci repulsiei fizice pe care ea o provoacă bărbaților. În schimb, umila și timida tanti Lisandra reușește să „scape de sub escortă".

Un pilon al voinței de dominație este sentimentul posesiunii. Familia se bizuie pe formele de putere acumulată. Exercițiul acaparării și conservării naște, prin degradare, avariția. Psihologia avarului are o semnificație aparte în galeria tipologică a lui G. Călinescu. În casa mătușilor lui Jim, tanti Mali aplică o severă vămuire financiară chiriașilor și scoate pe ascuns mobila bună din încăperile lor, înlocuind-o cu mese șchioape, oglinzi sparte, petice de covor. Pornirile achizitive nu ascultă, deocamdată, de criterii de utilitate. Tanti Mali strînge fără selecție orice găsește : chibrituri, jurnale, mucuri, recurgînd chiar la furt. În lăzile mătușii se găsesc cărbuni, cuie, lumînări, jucării, praline. Mai tîrziu, profesorul Gulimănescu (*Bietul Ioanide*) va manifesta aceeași diversitate în ocupațiile de colecționar. Mătușile lui Jim prevestesc toate direcțiile în care se va materializa instinctul acaparării la avarii lui G. Călinescu : tanti Ghenca, aidoma lui Suflețel, adună inele cu broderie complicată, cercei masivi și lănțuroși, agrafe ; tanti Magdalina optează, ca și Hagienuș, pentru table de alamă, cupe, sfeșnice, linguri de argint, feligene mici turcești, ibrice, talere. Polivalentă în depozitări este, cum am văzut, tanti Mali.

Avariția minează actele de umanitate elementară. Tutorele Otiliei, moș Costache, va tărăgăna înmînarea cadoului

pe care, cu bune intenții, îl rezervase fetei ; tanti Mali scoate dintr-o ladă un șal turcesc, ros de umezeală, ca să-l ofere ca dar de nuntă soției lui Jim. Pe drum se răzgîndește și-l taie în două, păstrînd pentru sine o jumătate. În *Cartea nunții*, zgîrcenia nu depășește totuși aspectele benigne. Mătușile lui Jim nu acționează din dorința de a face rău, de a sustrage averile altora. Cupiditatea apare abia la moș Costache. El vrea să-i intimideze pe cei care urzesc planul de a înhăța moștenirea (Aglae, Stănică Rațiu), dar simte și tainice plăceri cînd se consacră operațiilor de camătă și de strîngere a banilor. „Însă un avar poate să fie nu numai simpatic, ci chiar adorabil, nu pentru avariție, desigur. Depinde de latura umană din care îl abordăm" — scrie criticul G. Călinescu[1].

Aspectul adorabil al mătușilor lui Jim nu e, încă, dezvăluit. Pentru G. Călinescu, avariția este o psihoză senilă, aproape toți zgîrciții din romanele sale sînt bătrîni (Caty Zănoagă va fi o excepție). De o scleroză a minții suferă și locatarele „casei cu molii". Obiectele înmagazinate nu reintră în circuitul vieții. Ele zac, fără folos, putrezite prin neîntrebuințare. Singura lor menire, abstractă, este aceea de a întreține o iluzie. Mătușile visează să părăsească locuința părăginită, să recîștige o prestanță obștească. Obiectele mumificate vor fi atunci o emblemă a puterii. Ca în orice acumulare cu consecințe patologice, scopul se estompează, se menține doar deprinderea în sine de a tezauriza. Altundeva, criticul G. Călinescu examinează raportul dintre automatism și conștiința mecanicii interioare, viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității[2]. Ipocrizia este atît de puternică, încît modifică datele sufletești într-un proces prelungit de autoînșelare. Metoda depozitării reprezintă pentru mătușile lui Jim o exteriorizare a spiritului de ordine și conservare. Femei bătrîne și celibatare, ele s-au retras din clocotul vieții, s-au izolat între pereții casei și nu mai trăiesc decît arheologic. De aceea, în ungherele locuinței colecțiile se măresc cu perseverență („îndărătnicia de a cultiva în umbră obiectele decedate"). Întreaga locuință pare un muzeu în care igrasia, mucegaiul,

---

[1] *Despre avariție, Cronica optimistului, Contemporanul*, nr. 7/1957.

[2] *Camil Petrescu, teoretician al romanului, Viața românească*, nr. 1, 1939.

scrumul s-au răspîndit necruţător. Mătuşile ies pe poartă după intervale lungi de amorţire, de patru-cinci ani, constrînge de disciplina familiei să asiste la o înmormîntare sau o nuntă. Atunci ivirea lor în oraş capătă aureola unui eveniment : convoiul defilează solemn prin faţa simplilor muritori. Vizita, lecturile sau spectacolele, toate extrem de rare, înseamnă tot atîtea motive de plictiseală. Programul zilei se reduce la dormit, la tihna vegetării, la conversaţii banale, repetate în neştire. Nici măcar moartea nu le produce vreo spaimă. Tanti Mali prezidează, cu bonetul şi pelerina ei cu miros de colivă, toate îngropăciunile. („Decesele n-o întristau deloc, ba dimpotrivă, vorbea cu voluptate şi cu admiraţie de luxul şi ceremonialul mortuar ca de ceva important numai din punct de vedere administrativ").

Orariul de activitate este concludent pentru stadiul vegetativ la care au ajuns mătuşile lui Jim, Aglae sau Hangerlioaica. Inamicul principal este scurgerea vremii. Bătrînele joacă o comedie (ajunsă organică, structurală) prin care încearcă să anuleze noţiunea timpului. Ora prînzului nu este de obicei respectată, toate locatarele simulînd uitarea. La scurtele lor apariţii în oraş, costumaţia vetustă e o pestriţă îmbinare de mode, pălăriile, rochiile şi mantourile datînd din perioade diferite.

Ieşirea din actualitate e ostentativă : mătuşile menţin, fără teamă de ridicol, obiceiuri prăfuite, respectă o tradiţie anacronică şi stupidă. În acest fel, G. Călinescu descoperă, încă din *Cartea nunţii,* forme de claustrare, adoptate în grup. Mătuşile lui Jim se retrag într-un univers închis, încremenit şi nu manifestă nici o curiozitate pentru ceea ce se petrece în afară. De aceea, în „casa cu molii" cei care circulă prin oraş şi au antenele deschise (dom' Popescu) nici nu se bucură de vreo consideraţie. Ridicînd ziduri înalte, ca să nu tulbure continuitatea iluziei, locatarele „casei cu molii" acceptă de bună voie intrarea în monotonie. Lenea, inacţiunea sînt considerate o virtute, deoarece echivalează cu ignorarea timpului. Întemeiată pe asemenea principii, familia e o sursă a degenerării. Paul Georgescu clasifică exact tipul de familie adăpostit în „casa cu molii" : matriarhală, regresivă, devirilizan-

tă[1]. G. Călinescu subînțelege că mătușile lui Jim formează, de fapt, o falsă unitate, fiindcă imobilismul provine din sterilitate și închistare, din eroare biologică.

Spectacolul e savuros. Nu trebuie omisă prisma comică, permanentă, pe care o vom analiza mai tîrziu pe larg, fiindcă ea explică factura narațiunii. Autorul scoate în vileag efectele de idiotizare colectivă pe care le provoacă neîntrerupta toropeală. Replierea de grup e mai puțin pasivă și amorțită în *Enigma Otiliei*, unde familia Tulea, dirijată de apriga Aglae, pîndește prăbușirea altora, intervine în vederea accelerării ei. Avariția va fi aici ofensivă, răzbunătoare, expansionistă. O reîntoarcere la toropeală e ilustrată în *Scrinul negru*. Accesele de derută și imbecilitate, ca urmare a încercării de a aboli actualitatea, vor surveni de astă dată în forme mai caraghioase. Ambiții heraldice există și în „casa cu molii". Ele nu se exprimă încă în felul arogant și cu amploarea celor afișate de spița Hangerliu. Și familia lui Jim se întemeiază pe conștiința genealogiei, cu ramificațiile și ierarhiile de clan. Ca întortocheatele legături care decid asupra diferențelor de rang să fie cunoscute, e necesar să se ocupe cineva de evidența familiei. Tanti Agepsina pregătește, în „casa cu molii", faima doamnei Valsamaki-Farfara (*Bietul Ioanide*). Însă rolul de informatoare și confidentă încă nu i s-a atribuit. E consultată doar pentru descifrarea încuscririlor și e întrebată de data nașterilor și a morților rubedeniilor. Memoria ei calendaristică e proverbială. De la ea se pot afla semnele zodiacale, începutul decadelor astrologice etc.

In afara unor referiri fățișe, *Cartea nunții* cuprinde și în adînc o argumentație sociologică a recluziunii. Mătușile lui Jim au o ostilitate față de „lumea nouă coșcovită", care merge în automobil și tramvai. Ele nu se pot adapta civilizației moderne și refuză orice contact, se refugiază în deprinderi vechi și ieșite din uz. In această fază, amenințarea externă nu e atît de mare încît să producă tensiune și, de aceea, tactica defensivă nu cere calcule minuțioase, recluziunea e pașnică. E evident că aici interesul scriitorului se îndreaptă mai curînd spre interpretarea biologică a claustrării. Mai tîrziu (*Enigma Otiliei, Bietul Ioanide*), G. Călinescu va apela des-

---

[1] *Sensul clasicismului, Viața românească,* nr. 6, 1965.

chis la viziunea de frescă socială. Determinismul concret-istoric va fi mai riguros și mai profund. Dacă mătușile lui Jim sînt înfățișate în inerția de familie care atinge forme ale decrepitudinii și senilității, mai tîrziu motivul autorității represive e examinat în aspectele lui mai largi, de apartenență la o categorie socială, de solidaritate a castei care explică totul. Formele contactului cu lumea sînt mult mai divers și mai subtil zugrăvite în celelalte romane și, de aceea, spațiul de recluziune și cel de coabitare aparentă cu exteriorul acolo apar reconstituite metodic.

Evitînd deteriorarea acută biologică, care definește „casa cu molii", patima despotică nu e mai puțin monstruoasă. Aglae n-are nici o diformitate, însă ea întrupează pe deplin, la modul etic, dorința îmbogățirii. Judecînd exact, Pascalopol declară că oamenii cu o capacitate redusă de afecțiune, de o structură primară, nu pot întreține decît un singur sentiment și că și pe acela îl înlocuiesc cu un fel de automatism. Din nou, deci, aceeași restrîngere a umanului. Despre Aglae, femeie potolită, lipsită de curiozitate, Pascalopol spune că e femeia-tip, care nu poate fi ocupată decît de o unică pornire deodată. Își concentrează atenția asupra copiilor și atunci manifestă o nepăsare totală față de bărbat, asistînd sadică la spectacolul prăbușirii lui în demență. Studentul Weissman o socoate: „baba absolută, fără cusur în rău. Bărbatul ei înnebunea și fără infecție."

Cînd Titi îi solicită prea multe atenții, Aglae o neglijează chiar pe Aurica. Este lipsită de orice criterii morale, luptînd fățiș, brutal pentru moștenire. Aglae exprimă în formă pură instinctul de proprietate economică și familială. Îndărătnicia în atingerea țelului îi dă o siguranță de sine, o iluzie a autorității, cu care știe să se impună celorlalți. Simțul posesiunii se exprimă astfel mult mai agresiv decît în *Cartea nunții*. Pe aceeași filieră, în *Enigma Otiliei*, ca o reeditare a Aglaei, de o prostie mai didactică, de o lene mai apăsată, este Olimpia, soția lui Stănică.

Sînt descrise acum fenomene de coalizare pe criterii de extracție socială și sînt arătate repercusiunile mentalității achizitive burgheze, difuzată pe cele mai diverse canale. În tribul extrem de întins al familiei Rațiu (rubedeniile lui Stănică), fetele „luau parte împreună cu familia la procesul de

alegere, își dădeau părerea, o ascultau pe a altora, așa cum faci cînd cumperi o stofă scumpă. In acest chip, toate se măritau cu oameni bogați sau în stare să devină, preferînd, aproape cu strictețe, marii industriași, marii restauratori sau hotelieri, magistrații care aveau și moșie, mai rar un ofițer, de la colonel în sus, niciodată un profesor, niciodată un intelectual. Fetele erau umblate prin străinătate, vorbeau cîte o limbă străină, știau să se poarte în lume și erau încredințate de valoarea clasei lor, nu citeau însă nimic, nu aveau nici un fel de cunoștințe artistice sau literare."

Ce altceva decît o ipostază mai degradată a acestui tip de familie reprezintă clanul Sohațchi, care duce pînă la ultimele consecințe înțelegerea mercantilă a căsătoriei? Conceptul averii și al poziției sociale decide direct în fluctuația sentimentelor. G. Călinescu dezvăluie cu precizie fascinația pe care o exercită asupra familiilor burgheze noblețea și convenționalismul spiței, adică păstrarea aparenței de corectitudine în relațiile publice. Atît conviețuirea lui Titi cu Ana Sohațchi, cît și tîrgul la care se pretează Lily și tatăl ei ilustrează carnavalul hilar al moravurilor epocii. Modul fățiș, nedisimulat cu care Aglae se zbate pentru a mări zestrea copiilor (dispare orice tact, orice supraveghere a purtărilor) este o expresie a ferocității unei categorii sociale.

O altă etapă, de retragere după zgomotoasa și inutila agitație, e surprinsă în ultimele romane călinesciene. Aici studiul autorității represive permite radiografia integrală a unei clase, decăzută și stearpă. Contrastul între ceremonial și spontaneitate, între iluzie și real e examinat din felurite unghiuri, cu o insistență a analizei psihologice admirabilă. Înțelegerea materialistă a istoriei și a determinărilor sociale, dincolo de stufozitatea aspectelor imediate, rafinarea viziunii comice care descoperă complacerea în automatism și suprapunerea de planuri — sînt însușiri incontestabile ale romanelor *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Repercusiunile autorității de clan apar aici magistral înfățișate.

Dubla existență a tribului Hangerliu decurge din nostalgia vieții de huzur, din evocarea privilegiilor trecute, cu ierarhiile stricte, indiferente la valorile individuale. Dacă tanti Fira (*Cartea nunții*), știrbă și bonomă, arată jalnic cu pantofii ei scîlciați, cu părul alb răsfirat peste ureche, generăleasa

Cernicev sau Zenaida Manu (*Scrinul negru*), apariţii atît de penibile, acceptă mizeria cu un fel de seninătate, căci ele trăiesc cu conştiinţa fantezistă a superiorităţii de castă.

Invitat la cele mai distinse ospeţe, prinţul Max Hangerliu îşi îngăduia atitudini năstruşnice : rămînea cu gura căscată, consternare care sugera totala imbecilitate, scotea din gîtlej un rîs înfiorător, care semăna cu un behăit de capră, monden. Încă în *Bietul Ioanide*, în cele cîteva episoade în ca-o rezervă şi o supraveghere însoţeau nepăsătoarea lui siguranţă de sine şi aplanau întotdeauna situaţiile dificile. Prin repetare, prin exerciţiu, echilibrul mobil dintre etichetă şi mitocănie nu mai putea fi stricat. Mama lui Max combina franceza de salon cu ocara, spre a dovedi că are simţire „rumânească" şi se trage din os de domn. Vulgaritatea făcea şi ea parte din convenienţe, ca un corolar delicios al plictisului monden. Încă în *Bietul Ioanide*, în cele cîteva episoade în care se ivea tribul Hangerliu, G. Călinescu a intuit natura aristocraţiei româneşti, amestecul de trăsături : ifosele genealogice, trufia de castă, dar şi ignoranţa, stupiditatea, apucăturile brutale. Atît prin Gaittany, cît mai ales prin Max Hangerliu, aderenţa familiilor cu blazon la mişcările fasciste era net ilustrată.

O atenţie specială e acordată lumii latifundiilor în *Scrinul negru*. De astă dată, investigaţia e meticuloasă, scriitorul urmăreşte tangenţa aristocraţiei cu cele două zone tematice explorate pînă atunci : lupta pentru avere şi consecinţele ei în structura familiei burgheze (*Enigma Otiliei*), relaţia între cultură, creaţie şi pofta de privilegii (*Bietul Ioanide*). Traiul aristocraţiei nu este numai reconstituit din scrisorile păstrate în comoda mamei lui Filip, ci este prezentat şi direct, în ipostaza lui finală, de agonie. Există un patos al polemicii împotriva felului de viaţă sclerozat, antiuman al fostei nobilimi. Prin extinderea ariei tipologice, prin cronica exactă a stratificărilor sociale, ultimul roman atestă consecvenţa istorismului şi asimilarea în profunzime de către romancier a concepţiei dialectice. Avem impresia că în numeroasele cronici, pline de substanţă, consacrate *Scrinului negru*, viziunea scriitorului asupra decăderii nobiliare, cu efectele ei în arhitectura cărţii, nu a fost, totuşi, îndeajuns reliefată.

Cele două faze, total opuse, ale vieţii aristocrate din *Scrinul negru* sînt zugrăvite prin continue alternări şi supra-

puneri. Cronologia e eliminată, şi dispunerea episoadelor în spaţiu şi în timp depinde doar de cerinţele naraţiunii. Principalul cadru de reflectare rămîne prezentul cu formele variate de acomodare şi eforturile de a subsista depuse de o clasă iremediabil înfrîntă. „Timpul de aur" este invocat mai mult prin epistolele, memoriile, stampele de familie privite şi interpretate, cu interesul moralistului, de Ioanide. O logică a confruntărilor funcţionează, însă, în permanenţă. Nu e de mirare că o înmormîntare e descrisă o dată în epoca de grandoare şi altă dată în cea din mizerie. În ambele ipostaze, unghiul hotărîtor al relatării rămîne cel comic. Iarăşi e necesar să reţinem această precizare. Ceremonialul de tip feudal, care alimentează comicul, se manifestă tocmai în împrejurări de reuniune publică : cortegii funerare, nunţi, consilii plenare de familie etc. Asistăm concomitent — am precizat că planurile se intersectează — la un comic al grandoarei şi la un comic al prăbuşirii (ceea ce e latent ridicol şi apoi, datorită noilor condiţii istorice, strident ridicol).

În ceea ce priveşte trecutul, G. Călinescu stăruie asupra fastului şi opulenţei. Traiul aristocratic este văzut ca o imensă jerbă de lumini şi culori, ca o continuă reprezentaţie. Prin emfaza manifestărilor, aristocraţia socotea că stabileşte o distanţă faţă de omul simplu, că fixează diferenţa de rang. Prinţesa Şerica Băleanu îşi construise un castel cu o mare verandă susţinută de coloane scurte în stil maltez. Un lac artificial rectangular, plin de nuferi şi înverzit de lintiţă, completa priveliştea. Încăperile erau în bolte ogivale, joase, tencuite în calcio-vecchio, mesele de stejar greu, scaunele ca nişte strane, cu spetezele înalte terminate în unghi. Autorul notează că Şerica trecea din odaie în odaie, îmbrăcată cu rochii lungi, princiare şi se lăsa surprinsă stînd meditativ pe un jeţ şi răsfoind un volum îmbrăcat în piele de Cordoba şi prevăzut cu catarame de argint. Redacta toată corespondenţa numai în franţuzeşte, iar genul ei literar era cugetarea. În mijlocul banchetelor, un răgaz sacru era consacrat audierii ultimelor producţii ale prinţesei. Comicul provine din risipa de aparenţe, din artificialitate. Nici un fundament real nu justifica formele solemne de exteriorizare. Scriitorul porneşte de la constatarea, de domeniul sociologiei, că o categorie anacronică îşi păstra privilegiile, neba-

zate pe vreun merit personal, cu o nemăsurată discrepanță între expresie și substanță. Pe G. Călinescu îl preocupă mecanismul de mistificare și, de aceea, arată cum aceste forme solemne de exteriorizare derivă din conștiința de castă a aristocrației, din barierele de sînge pe care ea le consideră inviolabile, din ierarhia precisă fixată prin documente străvechi. Ca un rezultat al dorinței de conservare, exponenții ilustrelor familii se complac chiar într-o aberantă automistificare. Conștiința superiorității și a distanței este o teribilă iluzie, aptă să provoace mari contraste. În fond, aproape fiecare dintre membrii clanului, cimentat și ferit de intrusiune de-a lungul deceniilor, este o nulitate pe care doar spoiala de cultură și civilizație o estompează.

Încă tînără, fără avere, Caty Zănoagă e atrasă de spectacolul neînfrînatelor plăceri. (A privi fastul aristocratic prin lentilele admirației și invidiei parvenitului — această sursă a comicului G. Călinescu o folosește asiduu.) Într-una din scrisori, Caty Zănoagă relatează vizita ei la castelul prințesei Șerica Băleanu : „Am fost ieri după-amiază la un Garden-party la Șerica Băleanu. Ah, Gigi scump, ce splendoare, ce gust !"

În parcul fără sfîrșit din jurul castelului erau răspîndite flori și plante rare. O armată de grădinari îndeplinea cu sfințenie ordinele Șericăi. Avea capriciul de a-și face un peisaj după sentimentul ce o domina în ziua respectivă. Cum, mai des, gîndurile de puritate o copleșeau la trezire, dispozițiile prin telefon prevedeau un peisaj în alb. Toate personajele întîlnite de Caty o fermecau prin calmul suveran, prin eleganța lor vestimentară, prin dulcea vegetare. Fata observa că musafirii prințesei sînt inventivi chiar în alegerea maniilor și în găsirea mijloacelor de împlinire a lor, ceea ce i se părea suprema satisfacție posibilă. După apusul soarelui, soțul Șericăi, prințul Antoine Hangerliu, care avea veleități de descoperitor în mecanică, aprindea niște reflectoare ascunse care luminau feeric lacul și castelul. „Ah, doamne, ce vis frumos, exclamă Caty, cum aș vrea să trăiesc astfel departe de orice urîțenie a vieții !"

E firesc ca nunta lui Gavrilcea cu Meme Hangerliu, desfășurată în palatul ogival al Șericăi Băleanu, să găsească în Caty un entuziast comentator. „A fost ceva de neînchipuit — îi scria ea mamei. O nuntă ca în povești. Șerica este

neîntrecută în astfel de ceremonii, are o fantezie, un gust!" De la intrare pînă la castel, pe toată aleea, în februarie, grădinarii au presărat flori de seră, creînd senzația primăverii. De-a lungul drumului ședeau tineri în uniforme cafenii cu făclii aprinse în mînă. Două lungi șiruri de centurioni cu mîinile ridicate în sus escortau de la mașină invitații. Era o ceremonie prin care o simandicoasă familie nobiliară se alia cu mișcarea legionară. Nunta s-a desfășurat în pivnițele castelului, care au căpătat ad-hoc aspect de catedrală. Într-o catacombă de zidărie roșie și lustruită, atîrnau de bolți trei mari cercuri de bronz, lămpi electrice în formă de lumînări. Pe fiecare perete, făclii murale dădeau un colorit straniu petrecerii. După consumarea băuturilor s-a organizat o tragere la țintă. Toate lumînările au fost stinse prin focuri de revolver și întunecimea a sporit groaza și plăcerea morbidă a cununiei.

Ca și nunta, înmormîntarea căpăta și ea un aspect grandios, de spectacol. Pe drumul de veci, bătrînul Ciocîrlan era însoțit de cele mai selecte figuri ale protipendadei. Deși împrejurarea era gravă, în rîndurile invitaților domnea o anume veselie, în limitele decenței prescrise. Subiectul cel mai antrenant al convoiului funebru îl constituia aventura scandaloasă a sorei prințului Antoine, Meme Hangerliu. În șoapte, păstrînd expresia îndoliată, ca să nu tulbure solemnitatea, invitații își transmiteau unul altuia detaliile picante ale întîmplării. Aceeași componență are și procesiunea cu care se deschide primul capitol al *Scrinului negru*. Vremurile sînt însă altele, și numai aerul marțial, eleganța gestului, privirea arogantă mai indică vechile onoruri. În rest, aspectul fizic și vestimentar e deplorabil, și scriitorul scontează pe rezultatul năucitor al contrastului. (Faptul că romanul conferă acestui episod un caracter de prolog, răsturnînd succesiunea în timp, sporește, desigur, doza de comic chiar în evocările ce urmează, evocări închinate epocii de glorie.) Un bărbat înalt, voinic, cu părul cărunt, cu o șapcă dată pe spate, poartă un costum de haine gri, cu petece, foarte umflat, care acoperă un cojocel. În picioare are bocanci grei, iar pantalonii sînt strînși jos, la gleznă, cu cîte un gumilastic gros. Pe umerii sacoului sînt cusute două bucăți mari de sac, perne de amortizare. Din mijlocul convoiului este acostat de o bătrînă, care-i aduce aminte să se ducă a doua zi să schimbe butelia de aragaz. Re-

iese evident că profesia omului este acum aceea de hamal, numai că apelativul cu care i se adresează însoţitorii rămîne cel de conte. Individul care păşeşte ţanţoş alături de contele Iablonski este un bărbat cu obrajii acoperiţi de o barbă ocrotitoare, tunsă mărunt şi neregulat cu foarfecele, ceea ce-i dă un aer de dandy neglijent şi hirsut. Costică Prejbeanu, zis Costică, zis şi regele Vahtang, este şi el un membru al castei. Costică poartă nişte bocanci eleganţi de vînătoare, prea lungi, în stare de neîntrebuinţare. El e gata să-i scoată din picioare dacă găseşte un cumpărător. Obişnuinţa de a purta direct pe el lucrurile destinate vînzării a căpătat-o la Talcioc. Fostul diplomat Charles-Adolphe-Vasilevs Lascaris este o apariţie bizară : o şapcă, un palton cadrilat, rezultat din întoarcerea pe dos a unei stofe cu două feţe, în picioare, galoşi umpluţi cu hîrtie, puşi de-a dreptul, fără ghete, şi legaţi de labe cu şireturi ca să nu cadă.

Jerpeliţi, cu feţele scobite, tîrîndu-se cu greutate, iluştrii descendenţi nu renunţă la credinţa că ei constituie o lume aparte, că între ei şi societate se înalţă un zid de netrecut. Trufia şi distincţia se exercită în gol, într-o sferă abstractă, dintr-un reflex al inerţiei, deoarece mobilurile de odinioară, punctele de reper (proprietăţi, privilegii), nu mai există. Oricum, un imperativ pe care-l resimt este acela de a amenda, din pricina nevoilor traiului zilnic, sentimentul izolării şi al necomunicării, inerent castei şi legilor ei. În noua lor ipostază, de decrepitudine flagrantă, G. Călinescu extrage sursa principală a comicului din sistemele de adaptare. Cu un consemn tacit, vlăstarele spiţelor agonice s-au decis să reziste cu resurse proprii înnoirilor introduse de epoca nouă. Dorinţa de a trăi justifică, în opinia lor, orice activitate, chiar din cele altădată drastic repudiate. Între ceea ce fac zi de zi şi ceea ce socotesc că sînt, distanţa rămîne imensă, de aceea comicul e atît de eruptiv.

Cine fixează limitele procesului de adaptare ? Conştiinţa lăuntrică a rangului. Fiindcă numele şi hrisoavele sînt păstrate ; la o reîntoarcere a defunctelor stări de lucruri privilegiile ar putea fi lesne redobîndite. Din nou, ca şi în *Cartea nunţii*, *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide*, scriitorul constată ridicolul abrevierii, al reducerii la automatism (exercitarea în gol a vechilor deprinderi). Fenomenul deţine acum o mai mare

virulență comică, din cauza stadiului înaintat al discrepanței dintre realitate și iluzie. După perioade lungi de amorțire și ruginire, o clasă e silită să sacrifice aparenta multiplicitate de preocupări din epoca de grandoare, să le restrîngă la porțiunea limitată în care mecanismele se mai pot perpetua. Toate încercările de acomodare la o nouă ordine a relațiilor umane bazate pe muncă, pe egalitate socială — criterii complet străine eticii aristocratice — presupun, ca o compensație, stăruința de a reface, măcar în miniatură, la dimensiuni cît mai reduse, decorul ceremonialului de odinioară.

Diferite trepte ale adaptării, trepte ale comicului în viziunea scriitorului, pot fi identificate și după cantitatea de ritual aristocratic pe care ele le mai implică. Pentru Șerica Băleanu șocul fusese cumplit, și prințesa nu se împacă deloc cu ideea pierderii castelului și a parcului ogival. Imaginea fizică e de acută descompunere. Chipul cu obrajii puri și ușor măslinii, cu nas grecesc și ochi migdalați, s-a scofîlcit. Nasul a luat contur de plisc, buzele, altădată cărnoase și niciodată carminate, sînt acum palide și subțiate de amărăciune. Prințesa nu recepționează seriozitatea schimbărilor, rămîne uluită cînd în prăvălii nimeni nu-i acordă vreo atenție, șederea la rînd i se pare o insultă personală. Stă tolănită în pat citind cărți franțuzești și englezești împrumutate și seara ascultă la radio posturile străine, pîndind zadarnic o veste îmbucurătoare. În așteptare, inaptă să facă orice treabă, furia ei se consumă în vid. Soiul special de bovarism pe care-l practică îl poate expune doar în interiorul locuinței. O cortină de creton desparte patul ei de cel al prințului Antoine Hangerliu. Astfel Șerica Băleanu își poate închipui că se află în fostul palat și că la o anumită oră se retrage în iatac. „Și de fapt nu recluzionarea propriu-zisă încînta pe Șerica — observă G. Călinescu —, cît ceremonia retragerii în apartamentul său și a apariției la ore fixe în sala comună de reuniune". Prințesa vizitează cu regularitate parcul castelului, transformat de stat în grădină botanică, și se preface că nu înregistrează schimbarea survenită. Coeficientul de adaptare la Șerica Băleanu este minim, contactul cu mediul exterior — foarte șubred. Absența oricărui simț al vieții, inaptitudinea totală pentru muncă, dorința de a accepta chiar acțiunea temerară pentru

recîștigarea pozițiilor, dar o dorință văduvită de energie, de spirit tactic, de inițiativă — acesta e modul acomodării ei la noua realitate. În ierarhia întocmită de romancier, prințesa reprezintă parazitismul extrem, pompos și nătîng.

Mai realist, soțul ei, prințul Antoine Hangerliu, se socoate dator să-și găsească o meserie și devine reparator al aparatelor de radio. El nu știe cum să atragă clienții, e fîstîcit la tocmeală și observațiile violente ale unora îl fac să roșească. Acasă, Antoine strînge patul, merge la cumpărături, se îngrijește de treburile zilnice, și numai astfel soția se poate complace în amăgitorul trai feudal. În discuții, prințul corectează sceptic și prudent năzbîtiile teoretice ale Șericăi, însă în sinea lui e gata să le acorde un credit. Oricum, înțelegerea raportului real de forțe e la el mult mai mare.

La același nivel de mizerie, generăleasa Cernicev face paradă de spirit practic, gospodăresc. Ea locuiește într-un șopron, o maghernița, pe care o întreține însă foarte curat. Mobilierul se compune dintr-un pat de fier adus de pe un maidan, o ladă de campanie care slujește drept garderob și scrin, iar cuiele bătute în pereții de scînduri țin loc de cuier. Imediat lîngă cameră, e adăpostită o capră și chiar lîngă pat se află trîntită o bicicletă. Bicicleta și capra rezumă cele două coordonate ale noii sale existențe. Capra o crește pentru lapte, iar cu bicicleta traversează străzile purtînd, în sacul din spinare, coceni de porumb, iarbă pentru capră, talaș și rumeguș. Generăleasa Cernicev sapă pămîntul pe care-l ia cu chirie, seamănă cartofi și legume, cînd lucrează, pulpele i se dezgolesc și i se văd ciorapii rupți, de lînă, legați cu sfori. Harnică, pricepută în universul mic al gospodăriei, generăleasa se poartă însă în continuare ca stăpîna unei moșii și frecventează numai pe membrii clanului.

O degradare în moravuri este ilustrată de Costică Prejbeanu. Prea puține din atributele vechiului trai mai sînt de recunoscut în locuința dărăpănată pe care o ocupă împreună cu madam Carcalechi într-un cartier infect. De mult Costică trăiește în concubinaj cu bătrîna moșieriță, deși diferența de vîrstă între ei e apreciabilă. El stă acum așezat turcește pe pat ca să inspecteze un morman de lucruri vechi, ghete, cămăși, pregătite spre a fi vîndute la Talcioc. Într-un colț al odăii, madam Carcalechi, la șaptezeci și cinci de ani, îmbră-

cată cu un camizol desfăcut la gît, cu buzele pictate violent cu rouge, afişează un aer de voluptate dizgraţioasă. Ea taie cu foarfecele nişte cartoane, din care confecţionează evantaie, şi fumează ţigară după ţigară. Lepădînd multe din aparenţele eleganţei nobiliare, cei doi concubini dezvăluie aspectul patibular al aristocraţiei în declin. Într-o Arcă a lui Noe hilară, cum imaginează romancierul refugiul latifundiarilor, perechea Costică Prejbeanu - madam Carcalechi sînt pasageri acceptaţi, nesupuşi vreunei carantine.

Pentru graficul decăderii, totuşi Zenaida Manu reprezintă punctul cel mai coborît de referinţă. Fără un adăpost stabil, ea are înfăţişarea unei cerşetoare. Paltonul de pluş e cîrpit într-un loc cu un petec mare de stofă de altă nuanţă, ciorapii sînt vizibil purtaţi de luni în şir, o pălărie cloş îi cade peste ochi. Are două guşi flasce, suferă de o tremboIenţă a gîtului care o face să-şi clatine necontenit capul. Ca semn caracteristic pentru nomadismul ei, are un săculeţ lung de pînză în care, de ani de zile, poartă o strachină. Mănîncă, de obicei, pe rînd la toate rudele ei şi cînd nu poate fi primită i se dă în strachină de mîncare. E prezentă la toate botezurile şi înmormîntările, cerşeşte decent, dar, mai ales, nu cere de pomană decît de la familiile mari cu care e înrudită. Chiar în faza de umilitate acută în care se găseşte, Zenaida Manu nu renunţă la vechile stratificări.

Ceea ce însemna depozitarea oarbă la mătuşile lui Jim, ca o automistificare asupra puterii şi permanenţei ei, se transpune aici în conservarea, cît e posibil, a decorului aristocratic. O dată ce, din necesitatea de a vieţui, ideea muncii, chiar în sectoarele cele mai puţin distinse, nu e considerată o impietate — tabloul profesional al foştilor aristocraţi e cum nu se poate mai pestriţ. Dacă, bunăoară, Charles Adolphe scotoceşte prin Arhivele statului, la Academie şi furnizează specialiştilor, pentru modeste onorarii, memorii şi fişe, face trafic de documente şi e translator de ocazie, în schimb, contele Iablonski se angajează, pe rînd, contabil, vînzător la Aprozar, hamal, locţiitor la cozi. Toate însărcinările le îndeplineşte fără crîcnire, cu multă rezistenţă fizică. Alţii devin sportivi profesionişti, instrumentişti, corişti, dansatori de jocuri naţionale, vînzători de zarzavaturi. În memoriul Hangerlioaicăi e reprodusă opinia tatălui ei : „Între stările potrivite pentru un aristocrat, recomanda, îndeosebi, cariera militară, diplomaţia, pro-

fesoratul universitar, viața monahală (nu și preoția), magistratura"... „Și el era de părere că un adevărat boier nu trebuie să se remarce în chip deosebit, geniul implicînd o mare doză de vulgaritate."

Timpurile s-au schimbat și necesitățile existenței impun această convertire. Să nu uităm că, în formula ei de castă, aristocrația română nu fusese niciodată omogenă. Undeva G. Călinescu notase deosebirile: „...aristocrația, o clasă unde reacțiunile indivizilor sînt, de prea mult exercițiu ereditar, inaparente, protocolare, și în care preocupărilor vitale li s-au substituit de mult cazuri de conștiință mărunte, puerile. În cazul nostru, lipsind o aristocrație bine organizată și de o vechime incontestabilă, avem de a face cu o mixtură de oameni de cele mai disparate origini, care însă încearcă a constitui o clasă de elită, înlăturînd instinctele de conservare animală și cultivînd viața senzațiilor moderne." [1] În acest efort nu era însă destulă simplitate, excesiva rigoare și teatralitate divulgă o supraveghere și o teamă de a nu părea altceva. Poate că acest specific al boierimii autohtone putea fi accentuat, deși el reiese implicat din prezentarea snobismului protocolar foarte afișat.

Stilul adaptării poate fi judecat și după capacitatea fiecăruia de a se travesti acum, după dispariția privilegiilor, în noua ocupație. Se vede cît s-au schimbat lucrurile de la *Cartea nunții* și cum s-a complicat arsenalul defensivei. Toți eroii păstrează o rezervă, un aer de distanțare — semnul nobiliar —, dar recunosc, în același timp, necesitatea imperioasă de a se cufunda în anonimat, deci de a se deghiza. Din opoziția mobilurilor simultane derivă situațiile de parodie. De la resemnarea agresivă a fostului plenipotențiar Tilibiliu, care vinde tot felul de obiecte de ocazie, dar sfidează cinic. ca să-și ascundă mizeria, își folosește un ton provocator, care alungă pe vechii cunoscuți —, traiectoria adaptării trece prin toate nuanțele, pînă la docilitatea bonomă a fostului mareșal al curții regale, Cornescu. Acesta e înalt cît un ulan și posedă o barbă albă, enormă, retezată în linie dreaptă pe piept. Odinioară, în momente de entuziasm, de pildă după audierea unui discurs, îl săruta pe orator pe frunte și-i îneca fața cu

1 *Istoria literaturii române...*, cap. *H. Papadat-Bengescu.*

marea de păr alb, iar barba şi mustăţile îi miroseau a tabac. Acum, cînd capătă un ou proaspăt, mareşalul cade în extaz. Îl ridică spre soare, îl contemplă uimit şi dacă dăruitoarea e tînără, o sărută patern pe frunte şi-i spune: „Dumnezeu să-ţi dea sănătate, să ai parte de tot ce doreşti!" Acolo unde e găzduit, se ocupă cu zel de dereticarea casei, de uscatul rufelor.

Lui G. Călinescu îi plac efectele delicios comice ale deghizărilor. Dorinţa personajelor de a trece cu bine încercarea umilitoare nu poate anihila orgoliul aristocrat, conceptul specific despre onoare. De aceea, posturii obscure, clandestine, care contrazice flagrant instinctul nobiliar — i se conferă un sens mai înălţător prin sentimentul martiriului, pe care-l cultivă aproape cu toţii. (Doar Şerica Băleanu nu poate suporta ideea dramei, nu găseşte consolare în suferinţă.) Mai puţin evazivă în aprecieri, căpetenia clanului, prinţesa Hangerliu, mărturiseşte rostul travestirii. De îndată ce ascendentul naşterii poate fi considerat un mijloc solid şi suficient de rezistenţă, aspectul proletar provizoriu nu trebuie deloc respins. „— Şi de ce nu? Noi, cei cîţiva aristocraţi autentici, rumâni, sîntem de mult nişte proletari, de cînd moşiile şi bunurile noastre s-au irosit prin risipă nesăbuită. Prin prăbuşirea averilor, unii din noi n-aveau mare lucru de pierdut. Fabricile şi moşiile pe care unii le-au avut nu sînt toată puterea aristocraţiei de rasă. Ultima noastră tărie stă acum în puritatea sîngelui. Moşier ori căruţaş, un Hangerliu este un Hangerliu." Prin urmare, prinţesa lansează chemarea: „Intraţi pe unde puteţi, fără mofturi. Făceţi-vă vatmani de tramvai, băieţi de prăvălie, uşieri, cîştigaţi-vă existenţa ca să puteţi să vă căsătoriţi şi să creşteţi copii, împiedicînd astfel stingerea neamului. De un singur lucru să vă feriţi: de mezalianţă. Pe urmă, vom vedea."

Strategia fixată, fiecare caută să se cufunde pe cît se poate într-o existenţă impersonală cotidiană şi aşteaptă desfăşurarea evenimentelor. La intervale, membrii clanului se adună, fac schimb de experienţă şi decid asupra comportării viitoare.

O aristocraţie în mişcare e o imagine de un comic irezistibil. Faţă de imobilismul secular, zvîcnetul neaşteptat de energie — diversele munci executate — survine ca un fe-

nomen bizar, explicat de Ioanide într-o convorbire cu Gaittany: „Aristocrația se irosise cu totul, pierduse orice importanță socială. Casele cele mai mucede și mobilele cele mai descleiate erau ale ei. Avea nevoie de o dramă ca să devină patetică și arogantă, vreau să zic prezentă în istorie. (Ioanide atenua din considerație pentru Gaittany.) Acum are, în fine, un scop, care o face aprigă, acela de a dăinui. Organismele amenințate își reduc suprafața de rezistență, concentrîndu-se, renunțînd la unele funcțiuni. Epavele boierimii au adoptat fără convulsiuni costumul teatral de cerșetor, evitînd complicațiile, simulînd pentru ochiul superficial soarta proletară."

Constrînși la deghizare (în optica lor: condiție a supraviețuirii), fostele notabilități acceptă, așadar, funcțiile prozaice și mențin ceremonialul doar pe un plan restrîns, în cerc închis. Ca o ironie a istoriei, tocmai noile împrejurări îi obligă să se debaraseze, într-o măsură, de deprinderile lenei, abuliei și parazitismului, deprinderi congenitale. Ce este acum aristocrația? Metaforic, Ioanide conchide: „O bandă organizată de legi secrete, operînd sub protecția țoalelor roase. Au devenit ceea ce au fost înainte de a se constitui, niște aventurieri, capabili de a brava orice."

Evident că întreaga agitație conspirativă nu este decît o lamentabilă mascaradă. În veșmintele zdrențuite, incapabili de o activitate efectivă, lipsiți de simțul realităților — membrii clanului joacă cu gravitate niște roluri rizibile. Aici, proiecția satirei se înalță în voie cu o vervă admirabilă. Scriitorul e încîntat de enorma autoamăgire a aristocrației și o înfățișează în toate implicațiile ei.

Cum se desfășoară conspirația? Misiunea de a fixa data convocărilor, de a transmite noile indicații, de a definitiva hotărîrile îi revine prințesei Hangerliu. Mersul, inflexiunile vocii, privirea ei exprimă însemnele autorității. Dintre toți, prințesa Hangerliu are perspectiva cea mai tranșantă asupra istoriei. Dacă poate să îndure mizeria cea mai aspră și cea mai lungă, refuză ideea de a fi surprinsă inertă în ziua răfuielii. Atunci, profitînd de orice acțiune, ea și clanul ei s-ar pune în mișcare și ar trage maximum de profit, reînscăunînd pînă la urmă dinastia voievodală.

Romancierul intuieşte exact laşitatea politică a aristocraţiei, instinctul ei de a lăsa altora (Gavrilcea) treburile murdare şi compromiţătoare, scontînd să culeagă apoi roadele. Asupra moşierilor livizi şi devitalizaţi, vandalismul de tip legionar a exercitat continuu o atracţie. Pînă unde poate ajunge însă spiritul „aventurier" al membrilor familiei Hangerliu, *Scrinul negru* arată cu subtilitate. Doar în alegerea profesiilor, din nevoia de adaptare la situaţie, se desluşeşte o sfidare. Cum munca e considerată o etapă provizorie şi cum celor mai mulţi le lipseşte practica realului, opţiunile lor (vatmani, hamali etc.) apar extravagante, cu un caracter ascuns de frondă. Deşi nu e mai puţin adevărat că unii, puţini la număr, îşi descoperă acum vocaţia.

Ca organizare şi acţiune propriu-zisă, clanul Hangerliu manifestă însă o toropeală senilă. Zămislind proiectele ei nebuloase, prinţesa nu ştie de fapt, practic, ce să facă ; evită orice risc, sfătuieşte la precauţiune şi răbdare. Însăşi înfăţişarea ei în *Scrinul negru* discreditează îndată pretenţiile voievodale. Portretul e magistral, amplă dezvoltare a schiţei din romanul precedent. Cum arată paznica virtuţilor străvechi ? Carnea de pe obraji e uscată, ca o mască aprigă bărbătească pe o faţă de femeie. Trei fire lungi de păr şed înfipte într-un neg, mai jos de un colţ al gurii. Prin pantofii comozi şi uzaţi se văd nişte tăieturi în rotocoale făcute cu foarfecele, spre a se da libertate nodurilor de la degete. Scriitorul mizează, ca de obicei, pe accentul caricatural al descripţiei. Care este decorul nemaipomenitei conjuraţii ? Locuinţa prinţesei se află deasupra unui grajd de cai de curse, într-un fel de pod înalt. O scară exterioară, cam repede şi cu balustrada pe alocuri ruptă, duce spre domiciliul ei. Mobilierul ? Un amestec între relicvele salvate de la naufragiu şi obiectele uzuale de mansardă. Un divan acoperit de un chilim ros, o mică comodă Louis-Philippe, un secrétaire Louis XVI de lemn de trandafir, o ladă mare de nuc sculptat, nişte bănci ordinare de lemn, două taburete, un lighean de porţelan spart şi legat cu sîrmă, o cană cu buza ruptă. Pe perete, un calendar bisericesc, o icoană de argint, cu candela aprinsă dedesubt, un portret mare, fumuriu — Hangerliu, domnul valah — şi cîteva miniaturi din epoca 1830—1840.

În acest cadru, de o stridentă solemnitate, prinţesa primeşte în audienţă. Raportul feudal de la stăpîn la slugă, disciplina rangului sînt respectate în continuare, şi secretarul, îmbătrînit şi acum benevol, dirijează prin semne desfăşurarea ceremonialului. Pe fotoliu tronează, îmbrăcată cu o rochie lungă, răscroită adînc la gît, lăsînd să-i atîrne pe piept o cruce plată de aur, Hangerlioaica. Primul intră monseniorul. Momentul e descris din perspectiva amuzată a unui spectator care înregistrează farsa infatuărilor de castă, raportate la condiţiile penibile de manifestare. „Prinţesa nu cutează să rămînă într-o rigiditate arogantă şi îi întinde mîna cu gestul unui credincios care ia o ţinută de respect convenţional cînd e stropit de preot cu agheasmă. La rîndul lui, monseniorul nu-i strînge mîna profan, ci i-o prinde între palmele sale mici şi delicate, ţinîndu-i-o îndelung şi privind-o pe prinţesă cu duioşie în ochi, aducîndu-i parcă un mesaj divin şi consolaţii." O dată cu intrarea fiecăruia, un anume protocol e îndeplinit scrupulos. Şerica Băleanu, îmbrăcată cu o rochie care-i cade drept în faţă, de sus pînă jos, ca un veşmînt medieval, merge drept, cu braţul întins spre prinţesă şi-i strînge mîna într-o postură teatrală, nu fără a se înclina puţin, cum se cuvine unei femei tinere faţă de o femeie mai în vîrstă, chiar de rang egal. Ceilalţi sărută respectuos mîna Hangerlioaicăi sau fac plecăciuni adînci de la distanţă. Diferenţele sînt în felul acesta riguros menţinute. Senzaţia absurdă că o lume continuă intactă — păstrîndu-şi regulile — într-o altă lume, deosebită structural, hrăneşte voioşia orgolioasă a clanului. Pe această suprapunere de planuri se bizuie spectacolul burlesc. Şi dezbaterile din vechiul grajd de curse se conformează unei etichete. Nimeni nu îndrăzneşte să curme tăcerea prelungită. Semnalul trebuie să-l dea bătrîna prinţesă, care tuşeşte gros, cu o forţă ostentativă, apoi intră direct în miezul discuţiei : căsătoria tînărului Matei Basarab. În timp ce ascultă opiniile invitaţilor, Hangerlioaica se aprovizionează de lîngă fotoliu, dintr-un săculeţ, cu seminţe de floarea soarelui. E un avertisment că nu uitase afrontul făcut : ea adoptase demonstrativ năravul lui Max Hangerliu, care şi înainte de moarte mîncase seminţe.

Mascarada conspiraţiei cu tot programul ei revendică şi o confruntare de păreri. Nici unul dintre participanţi nu e

însă în stare să emită o idee serioasă. Șerica Băleanu așteaptă să plaseze o replică de spirit în afara temei și după aceea, satisfăcută, își lasă o mînă să-i alunece pe genunchii puși unul peste altul și expune vederii un inel cu o enormă piatră portocalie, în formă de migdală. Romancierul notează că e un vechi obicei, care o readuce pe stăpîna castelului cu bolte ogivale în vremea cînd organiza recepții și dicta moda în saloane. Intervențiile monseniorului sînt de o blîndețe dulceagă, o filozofie de martir plin de vanități, ceea ce o scoate din sărite pe bătrîna prințesă. Nerăbdătoare și mojică — „mitocană distinsă" —, prințesa întrerupe șirul cuvîntărilor și stabilește ea, cu o voce hotărîtă, ceea ce este de făcut. Chiar dacă invitații se simt puțin lezați de modul disprețuitor cu care sînt tratați, se consolează cu gîndul că prințesa știe exact ce se va petrece și că e un conducător de nădejde — impresie pe deplin nefondată.

G. Călinescu amplifică la maximum situația comică : o bătrînă maniacă, despotică și fudulă, care nu percepe realitatea elementară, nutrește visuri stupide de restaurare și transmite ordine unor ființe dispuse să creadă orice bazaconie cît timp ea nu contrazice direct grotesca iluziune. Astfel, automatismul e din nou complet închis în circuitul său, nu mai stimulează nici o funcție constructivă, pecetluiește aproape ieșirea din umanitate. În postura de conspiratori, foștii aristocrați se reîntorc parcă la faza infantilă, cu jocurile ei iresponsabile.

Chiar epilogul dezbaterilor ilustrează acest nivel de mentalitate. De la treburile serioase, se trece fără tranziție la trierea veșmintelor care pot fi vîndute a doua zi la Talcioc și, după ce, în pauze, generăleasa Cernicev servește biscuiți într-o mare cutie de tinichea, se anunță momentul final, de destindere, rezervat glumelor, conversațiilor superficiale. Mareșalul explică mișcările contradanțului, însoțind lămuririle cu gimnastica bărbii. Urmează o reprezentație generală, mareșalul dă comenzi, asistența execută pașii rîzînd atît de gălăgios, încît tărăboiul conjurațiilor neliniștește toată strada. Altădată, în vederea spectacolului muzical de încheiere, mareșalul optează pentru muzica simfonică. „— Vreau să mă produc și eu cu o bucată de Mozart", cere el permisiunea. Mareșalul cîntă foarte bine la clavecin, dar înrîurirea pe

care o are asupra auditorului depinde și de gesticulație. Iată descripția lui G. Călinescu : „... ridica mîinile în sus, îndoindu-le puțin, ca un copoi laba, așteptînd porunca vînătorului, apoi le lăsa, închizînd ochii spre a nu vedea locul pe care-l pipăie. Rîdea de bucurie, *giocoso*, strîngînd buzele dintr-un sentiment de concentrație prudentă la *diminuendo*, își azvîrlea barba în aer la părțile vehemente."

Firește că și audiția melodiilor clasice e inclusă într-o rutină. Pentru fiecare există o poză favorită : Hangerlioaica stă țeapănă și privește spre tavan, Antoine e stînjenit, cu ochii în dușumea, contele Iablonski își pune un pumn sub bărbie și se uită în gol, iar, din cînd în cînd, cu laba mare a piciorului drept, bate tactul, monseniorul își împreunează mîinile la piept ca într-o rugăciune, contesa de Verner-Sternberg aproape lăcrimează, în timp ce Zenaida Manu ațipește și balansează necontenit capul. La sfîrșitul reuniunii, Hangerlioaica repetă invariabil îndemnul : „Păziți-vă gura".

Crepusculul aristocrației e, în viziunea lui G. Călinescu, un spectacol buf. Nici o clipă nu e abandonat unghiul comic de observație, în fața cititorului se deschide o panoramă veselă : autorul elimină dinadins fiorosul și pune în evidență derizoriul decăderii. Vanitatea, vechile reflexe cerute de conveniențe, inepția proiectelor și seninătatea de spirit, setea de a dăinui cu orice preț — toate impulsurile contradictorii, adesea concomitente, care caracterizează etapa prăbușirii, provoacă simptomele de semidemență. Descinse parcă dintr-o reprezentație de păpuși, siluetele se mișcă în convulsii, pradă unei derute zgomotoase și fără vlagă.

După Duiliu Zamfirescu, care în ciclul Comăneștenilor exaltă vitejia și lealitatea boierimii autohtone, observația realistă se accentuează considerabil în romanul românesc pînă la Hortensia Papadat-Bengescu sau Gib Mihăescu. În timp ce *Concert din muzică de Bach* scrutează fără menajamente snobismul monden de tip aristocrat, *Donna Alba* explică paradoxala concordie dintre instinctele sleite, surparea materială și morală și orgoliul inflexibil de castă, absolvit de argumente. Ultimele resurse de gravitate și solemnitate se încheie cu *Craii de Curtea Veche*.

Neîndoios că, în ce privește prezentarea aristocrației, între G. Călinescu și Mateiu Caragiale se pot stabili puține puncte

de contact. Infăţişînd o altă epocă, pentru autorul *Crailor* asfinţitul boierilor e fastuos, trist, morbid, somnambulesc.

La G. Călinescu dispare orice compasiune, verdictul moral e intransigent. El n-ar putea scrie despre Paşadia : „...în întreaga sa fiinţă, ceva vechi şi mult nobil îşi tînguia sfîrşitul". Aspectul veştejirii feudale e muzeal şi teatral, scriitorul se bizuie pe efectele de ilaritate. *Scrinul negru* recapitulează într-un fel încercările anterioare, le recapitulează sub o formă de parodie.

În timp ce acţiunea concretă a aristocraţiei e o pildă de neputinţă şi nu are nici o urmare, pe un alt plan, fictiv, sugerează romancierul, impresia e de animaţie şi promptitudine. Ca să justifice enormul decalaj între realitate şi plăsmuire, aristocraţia decretează, ca şi mătuşile lui Jim, ieşirea din timp. Remarca primordială a autorului este aceea că familiile nobiliare refuză să mai trăiască în prezent. Neştiind cum să-i facă faţă, ele dezmint istoria. Tot vechii moşieri sînt consideraţi stăpînii întinselor pămînturi, iar deposedarea, exproprierea e omisă, ca un incident lesne de remediat. Ca şi Şerica Băleanu, care face abstracţie de fundalul social precis, bătrîna madam Carcalechi lasă moştenire o avere pe care n-o mai are de mult, fiind intrată în proprietatea statului. Ioanide exclamă : „Ce nebuni ! Nebunia le dă nu mai puţin puterea de a trăi". Cu privirile întoarse spre trecut, aristocraţia se cufundă în melancolie. Trecutul simbolizează pentru ea originea forţei şi chezăşia recuceririi ei. De aceea, cu un fel de religiozitate, pretutindeni, familiile vechi se ocupă de dezgroparea blazoanelor, în căutarea descendenţei. Se întocmesc genealogii uluitoare, folosindu-se còpii de pe actele de la Arhivele statului. „În faţa răsturnării totale a valorilor, precizează autorul, voiau parcă să se fortifice cu ajutorul unei armate de morţi, răspunzînd astfel ierarhiei noi cu una imposibil de contestat". În *Scrinul negru* abundă fişele de extracţie biografică intercalate direct în naraţiune. Gradul de distincţie al fiecărui personaj e amănunţit cercetat, menţionîndu-se toate antecedentele pe linie ereditară. Nu se manifestă doar înclinaţia recunoscută a scriitorului către reconstituirea arborescenţei de familie, înclinaţie vizibilă şi în ultimele monografii ale criticului G. Călinescu (*N. Filimon, Grigore Alecsandrescu*), ca o interpretare deterministă a com-

portării, dar este exprimată astfel însăşi natura specifică a eroilor din *Scrinul negru*, încredinţaţi în primul rînd de prerogativele naşterii. „Fără exclusivism, spune G. Călinescu, nu există nobleţe şi toate satisfacţiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vin din admiterea unei fatalităţi care exclude pe alţii din cercul de elecţiune“[1].

Mîndriile şi umilinţele latifundiare pornesc — chiar în epoca nouă — de la stabilirea izvoarelor. Reputaţiile se clădesc pe baza sîngelui. Într-o lume în care criteriul muncii şi al valorii creatoare stă la baza relaţiilor între oameni, persistă astfel, pe dimensiuni restrînse, o mentalitate stranie prin caracterul ei anacronic şi prin sterilitate. Charles Adolphe pretinde că se trage din împăratul bizantin Jean Lascaris de la Niceea — şi oferă, spre consultare, chiar unele documente genealogice din sec. al XVIII-lea, precum că un călugăr Lascaris din Ţara Românească era urmaşul suspomenitului împărat. Ceea ce nu putea dovedi era că el însuşi coboară din acest strămoş. Tînărul Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab se socoate rudă cu Brîncovenii, cu Bibeştii, cu Bălenii, cu Hangerliii, dintr-o ramură presupusă a deriva direct din Neagoe Basarab, fără mijlocirea Brîncovenilor sau Cantacuzinilor. La intersectarea celor două planuri — pretenţiile heraldice şi realitatea de toate zilele —, comicul e buimăcitor. Un tînăr se prezintă la directorul unei uzine şi-i solicită angajarea. Directorul îl întreabă cum îl cheamă şi rămîne înmărmurit cînd solicitantul se recomandă Matei Basarab. „— Eşti rudă cu Matei Basarab, voievodul ? — Da, zise tînărul, făcîndu-se a nu releva nici o posibilă ironie.“

Sînt persoane care se specializează în cercetarea ariei de încuscrire şi se bucură de reputaţia expertului. Astfel, madam Farfara, variantă perfecţionată a uneia din mătuşile lui Jim, e solicitată permanent şi e ascultată ca o somitate în materie. Agasată de grandilocvenţa fostului diplomat Charles Adolphe, replica ei e drastică : „— Unchiul dumitale, ştie o lume întreagă, se chema Teodor Vacă şi şi-a schimbat numele, parcă văd şi acum jurnalul, în Văcărescu, o dată cu unul Gheorghe Vezibine, care a cerut să se numească Vesbianu.“

---

1 *Studii şi conferinţe*, cap. *Tolstoi*.

De obicei, însă, madam Farfara intervine cu mult tact și salvează aparențele. Cînd tînărul Matei Basarab se căsătorește cu o fată simplă, madam Farfara născocește abil o legendă genealogică : „Frate, zise ea, fata se cheamă Florica Pîrscoveanu. Numele ăsta nu e comun. Trebuie văzut dacă e din Pîrscovenii intrați prin alianță în ramura Cantacuzinilor. Charles-Adolphe Cantacuzène, fostul ministru plenipotențiar, care a murit de curînd, bărbatul Julietei Missir, era nepot al lui Constantin Cantacuzino și al Zoiei Slătineanu și strănepot al unei Pîrscovence. Mai sînt și astăzi Pîrscoveni." Cînd supozițiile sînt infirmate, nu renunță și i se pare că distinge în profilul fetei trăsăturile Ghiculeștilor. Ea propovăduiește teoria vaccinului prin căsătorie.

Obsedați de negurile trecutului, pe care-și închipuie că le străpung cu dîrele luminoase ale numelui lor, ultimii descendenți se abandonează amintirilor. Mijloace rafinate sînt experimentate spre a facilita evaziunea din prezent. După dresura de cîini din salonul-laborator al fostei doamne Vasilevs Lascaris, întreaga asistență participă la momentele tainice ale chemării spiritelor. Devenit maestru al ședințelor de ocultism, doctorul Zănoagă ridică brațele în sus, dramatic, și declară : „— Om ratne ratne maharatne ratna-bodhi svahai". În transă, doamna Smărăndache vede scene din trecut, bărbați înalți, cu fața negricioasă, cîntînd din acordeon.

Mai mult decît în *Cartea nunții*, în *Scrinul negru* mișună cărturăresele, ghicitoarele, prezicătorii. Toți apelează la serviciile lor. Eludînd realitatea, avidă de fantasme și de lumi închipuite, neîncrezătoare în concluziile științei, complet refractare veleităților ei, aristocrația preferă magia. Ideea de miracol e admisă fără rezerve. Nici o reținere în fața Imposibilului — cutezanța oarbă, abstractă, ignorantă indică de unde a apărut expresia de seninătate tîmpă pe chipul eroilor. În viziunea autorului, mobilul inițial este, încă o dată, voința trufașă și imbecilă de a ieși din actual. Hangerlioaica se retrage chiar din viața publică și, la mănăstire, după ce abordează un regim de penitență, înscenează propria ei înmormîntare, ca să certifice astfel renunțarea la prezent. Despărțirea de istorie atinge astfel absolutul farsei.

O unică preocupare mai smulge aristocrația din voluptățile întoarcerii spre trecut. Ca să dăinuie, ea trebuie să ai-

bă grijă de urmași. Altminteri, nimeni nu va mai putea răspunde la apelul viitorului. Scriitorul intuiește un alt aspect al fugii din actualitate. Între evocările consolatoare și proiectele himerice, dunga prezentului e firavă, aproape inexistentă. Cea mai serioasă activitate a aristocrației rămîne aceea de a pregăti progeniturile pentru clipa reintroducerii defunctelor stări de lucruri. Educația micului Filip devine astfel o temă simbolică.

Tema educației este esențială pentru înțelegerea intențiilor romancierului. In *Enigma Otiliei,* tînărul Felix, orfelin, parcurge un proces de instruire și autoformare. Un motiv al zbuciumului arhitectului, în *Bietul Ioanide,* este incapacitatea de a da o îndrumare pedagogică celor doi copii : Tudorel și Pica. Aici, în *Scrinul negru,* motivul inițierii e subordonat viziunii satirice asupra aristocrației. Se reia mai accentuat perspectiva din *Cartea nunții,* unde Jim primește iritat sfaturile demodate, restrictive, ale mătușilor. Unde se pot constata mai clar ravagiile constrîngerii de clan decît pe planul educației ? Pentru salvgardarea spiței, Hangerlioaica și ai săi acceptă sacrificiul lor, ca indivizi, cu nădejdea idioată că promoțiile viitoare, păzite de contagiune, vor beneficia din nou de vechile onoruri.

De la început, romanul, în direcția lui comică, e așezat sub semnul acestei îndatoriri de transmitere a unui mesaj de la o generație la alta. Procesiunea mortuară, compusă din personalități marcante, consemnează împrejurarea că Filip a rămas fără părinți și că, descendent al unei vițe ilustre, întreg clanul se angajează să-l ocrotească. Ultimele rînduri ale capitolului sînt voit de un patetism ironic : „În zăpada afînată din fața porții, din curte și de pe scară, rămăseseră mai adînci decît altele întipăriturile cipicilor micului Filip Hangerliu. Ninsoarea începu să cadă, însă așa de impetuoasă, încît, în curînd, ele fură umplute cu zăpadă și dispărură cu totul în albul unanim." Ceea ce membrii clanului îi propun pe rînd lui Filip ca perspectivă de viață ilustrează de fapt moștenirea sterilă, aberantă a aristocrației.

Rătăcind prin lumea Hangerlioaicăi, Filip e un Gulliver care bîjbîie neputincios și nu se poate adecva dimensiunilor celor din jur. Filip locuiește un răstimp la fiecare din membrii clanului și are prilejul să adîncească dezorientarea și

nemulţumirea lui iniţială. Diferitele ipostaze ale educaţiei ilustrează un comic în cascadă. Aflat lîngă Caty, Filip e un obiect al alintărilor. Mama lui are uneori gesturi de adoraţie şi cheltuie bani pentru veşminte de copii şi jucării. În general însă, după ce-şi satisface capriciul şi-l sărută după ureche, copilul o plictiseşte şi-l lasă pe seama nursei. Mereu ahtiată de noutate, Caty caută alte resurse ale plăcerii în dezlănţuirea vitalităţii. Din primii ani ai instrucţiei, mama promulgase sistemul izolării copilului de lumea reală (cea pe care aristocraţia o repudia). Filip învaţă numai acasă şi n-are voie să se întîlnească cu alţi copii. Conform prescripţiilor mamei, e obligat să ştie franceza şi călăria. Caty angajase un jokeu care da lecţii de echitaţie copilului în apropierea lacului Floreasca. Filip e dator să se poarte spontan şi natural, să capete nonşalanţa mediului aristocratic. Fiindcă separarea de lume nu putea fi totală, orice confruntare întîmplătoare îl uluieşte pe micul călăreţ, care se întoarce acasă nedumerit şi neliniştit.

La moartea mamei, prinţesa Hangerliu, care adoptase copilul, întocmeşte şi ea un program riguros de educaţie, care pleacă de la principiul că odrasla trebuie crescută cu conştiinţa destinului voievodal. Prinţesa îl opreşte să mai meargă la şcoală, fiindcă învăţămîntul nu e nici rumînesc, nici ortodox. Lecţiile le ia acasă, de la profesori improvizaţi, membri ai clanului. Mareşalul îi predă istoria militară şi muzica instrumentală, Antoine Hangerliu — fizica, chimia şi matematicile, Şerica — limba engleză, iar Hangerlioaica i se adresează numai în franţuzeşte.

Adăpostit la Hangerlioaica, Filip nu poate îndura tăcerea mohorîtă şi poveţele comunicate pe un ton moralizator şi implacabil. Transpuse în viaţă, ele se vădesc în contradicţie flagrantă cu realităţile imediate. Comicul situaţiei a uimitor. Educaţia în spirit voievodal se desfăşoară într-o magherniţă, un vechi şopron, într-un decor al mizeriei şi al stupidităţii. Chiar de la vîrsta lui, Filip poate sesiza neghiobia implicată în promenadele emfatice ale prinţesei şi în cuvintele ei de îmbărbătare. Împiedicat de a veni în contact cu ceilalţi copii, interzicîndu-i-se citirea ziarelor şi a cărţilor, în claustrare, Filip ghiceşte, totuşi, efervescenţa creatoare din jur. Pe faţa lui se întipăreşte o nostalgie nevindecabilă. În taină, zămis-

lește gîndul evadării. Urmează perindarea pe la ceilalți membri ai clanului. După prima fugă, Filip ajunge în locuința mareșalului. Educația intră în ipostaza candorii senile. Seara asistă la dichisul bărbii mareșalului, care, înarmat cu un pieptene rar de cristal, o răsfiră tacticos, în toate direcțiile, scuturînd-o și aerisind-o. Dimineața e deșteptat din somn de sunete glorioase ca de fanfară. Din nou în fața oglinzii, mareșalul face toaleta bărbii și cîntă din gură marșul din *Tannhäuser*.

Aflînd de năzuința lui Filip de a învăța o meserie, consiliul tutelar decide să-l cazeze la Antoine Hangerliu. Aici copilul e primit ca un oaspete de seamă, și Șerica Băleanu îl interpelează într-un limbaj protocolar. Intră astfel în faza educației de ceremonial. Conversația are loc într-o încăpere obscură, între un prinț și o prințesă, dar universurile nu se întretaie : „— O dată pe săptămînă vine, în lipsă de alt echipaj, un faeton care mă ia la castelul meu din Pipera, spune Șerica. Îmi place să-i revăd, din cînd în cînd, florile. *C'est splendide !* Dacă vreodată ai vrea să mă-nsoțești, aș fi *toute heureuse de vous p conduire.*“ În afară de vizita la castel, Șerica nu găsește o altă punte de comunicare cu micul descendent de domn decît discuția despre cai și flori. Ipostaza trivială a educației aristocrate o descoperă Filip la reuniunile tineretului.

Odraslele foștilor moșieri au acum un aspect proletar, poartă rochii de stambă și pantaloni ieftini. Și tinerii recurg la o muncă umilă cu sentimentul provizoratului, convinși că numele și rangul sînt garanția unui viitor strălucit. La aceste reuniuni, care se organizează de obicei la Matei Basarab, Filip constată că glumele sînt facile și vulgare, că orizontul preocupărilor e înfiorător de strîmt. Față de alte medii, nepăsarea aristocrației e completă, iar între hotarele castei ea e gata să tolereze depravarea cea mai scandaloasă.

Stadiul ascetic al inițierii lui Filip îl reprezintă generăleasa Cernicev, cu cutiile ei de tinichea și cu alimentele raționalizate — un regim de viață crunt pentru un adolescent. Ultima formă, cea violent-patetică, o propune teroristul Gavrilcea : „...un tînăr cu destine mari, cum ești dumneata, sortit a fi stăpîn, trebuie să primească o educație eroică, să se obișnuiască a sorbi moartea cu nesaț.“ El îi vorbește des-

pre sacrele sale îndatoriri şi-l tîrăşte după sine în munţi, în locuri neumblate. Aici ar trebui să se dovedească în ce măsură e apt pentru viaţa tumultuoasă şi actele extreme. Filip e pus în curent cu situaţia clanului şi cunoaşte traiul fugarilor sălbăticiţi, idiotizaţi. Se hrăneşte cu ghindă şi jir şi trăieşte în pustietate. Uneori visează că e un prinţ erou, care zboară pe sus cu un iatagan în mînă şi coboară în mijlocul unui divan domnesc. Boierii se ploconesc, îi sărută mantia domnească. Pînă la urmă, însă, tînărul e scîrbit de neomenia şi lipsa de sens a acţiunilor lui Gavrilcea şi se arată dornic să se întoarcă printre oameni.

Lui Ioanide îi mărturiseşte că aspiraţia lui cea mai fierbinte este de a munci. Arhitectul îi dă sugestii pentru alegerea profesiunii, îi explică utilitatea fiecărei meserii şi-l avertizează să evite excesele romantice (dorinţa de a deveni zidar !). Numai că reţeaua tribului se strînge în jurul lui neiertătoare, şi copilul nu se poate elibera. Filip face o tentativă de sinucidere.

După ce observă cu fineţe implicaţiile paternităţii în *Scrinul negru* şi ocazia pe care o oferă educaţia lui Filip de a înfăţişa cursa grotescă de vanităţi şi speranţe deşarte, Ov. S. Crohmălniceanu[1] afirmă : „Tema tragică a cărţii e destinul copilului împins pînă în pragul sinuciderii de ambiţiile demente ale părinţilor săi adoptivi".

Totuşi, nicăieri scriitorul nu abdică de la formula de spectacol, de panoramă comică. Insăşi deznădejdea micului Filip nu e văzută în accentele ei răscolitoare, iar gestul necugetat este mai mult un punct final dintr-o demonstraţie — incapacitatea hilară a aristocraţiei de a asigura o îndrumare — decît rezultanta unui destin zguduitor. Aproape întotdeauna romancierul este mai interesat de comicul modelelor pedagogice propuse de membrii clanului decît de reacţiile în profunzime ale copilului. Aceeaşi lume e văzută, o dată prin prisma parvenitului — Caty Zănoagă —, a doua oară prin cea a moştenitorului legitim — Filip Hangerliu —, comentatorii fiind mai curînd martori intermediari, catalizatori care asigură dezvăluirea esenţelor, decît eroi de tragedie.

---

[1] *Proza noastră în ultimii douăzeci de ani, Viaţa românească*, nr. 8, 1964.

Etapele educației lui Filip (prin fața ochilor săi se perindă toate sistemele de adaptare, materializare a aspirațiilor fabulos-comice) rezimă șarjat virtuțiile aristrocrației în declin.

Ne raliem, de aceea, la aprecierea lui Marin Preda asupra incidentului final : „o încercare de sinucidere prin înec sub sugestia că tînărul nu poate scăpa de tarele și relațiile familiei din care face parte (sugestie lipsită de orice dramatism)“ [1]. Intervențiile lui Marin Preda în dezbaterile literare sînt întotdeauna interesante, lărgesc orizontul intelectual, destăinuie preferințele lui personale, suscită schimbul de idei. Articolul despre *Scrinul negru* conține multe remarci prețioase și obiecții pătrunzătoare, dar analiza nu se desfășoară, credem, cu o deplină obiectivitate. Astfel, lipsa de dramatism (constatarea e exactă) nu poate fi dovada unei erori de viziune, dacă admitem direcția comică a descripției în romanul lui G. Călinescu. În orice caz, rezerva critică a lui Marin Preda depinde și de răspunsul său la o altă întrebare, de o factură mai generală : cum e înfățișată lumea latifundiarilor în *Scrinul negru*? „În ceea ce privește verosimilitatea scenelor în care apar aristocrații, pot doar să-mi dau seama că indivizii descriși reacționează mecanic, după resorturi precise și simplificate, de la care nu se abat... Scenele degajă, în ciuda numeroaselor episoade, un sentiment de zădărnicie, consecință a clasificației excesive și a absenței imprevizibilului, sugerînd ideea că natura e limitată și grotescă..." După un diagnostic sigur, autorul articolului nu ține însă seama de focarul satirei, interpretează unilateral structura narativă a cărții. Prin prisma unui realism clasic sever definit e firesc să revendici complexitate și dramatism în crearea tipurilor, tensiune epică și surpriză a comportării.

Intenția lui G. Călinescu era însă de a îmbrățișa lumea feudală global, ca un ritual, cu repetițiile și inerția automatismului, cu abrevierile care desfigurează umanul, cu efectele de limitare și grotesc. Un înveliș artificial al ceremonialului s-a substituit reacțiilor spontane — aceasta e demonstrația scriitorului. Tot ce dezaprobă și disprețuiește el în însăși esența aristocrației — ireductibilitatea, simțul trufaș al distanței, cultul genealogiei și anularea individului creator, ne-

---

[1] *Despre literatura cu aristocrați, Viața românească*, nr. 9 1960.

păsarea în fața valorii autentice, reacțiile de corp indivizibil și interdicția firescului, fuga de neprevăzut și de originalitate sub pavăza etichetei — capătă pregnanța unui mecanism în *Scrinul negru*. În fond, aristocrația e acuzată de sterilitate și de aceea ea se opune vizibil laudei creației, spre care aspira, cum vom încerca să demonstrăm, romancierul.

Se poate stabili o continuitate în opiniile scriitorului asupra aristocrației. Menționăm aici și punctul de vedere al criticului G. Călinescu. Sintetic, el prezintă aristocratismul ca o răzbunare de clasă după încetarea regimului feudal : „Nu există aristocrați, există o aristocrație !"[1]

Cu alt prilej[2], eroii tolstoieni sînt reduși cu toții, neînduplecat, la fundamentul lor de clasă și integrați fără excepție comicului sarcastic. Anna Karenina este astfel o dezmățată a simțurilor, o căutătoare a iubirii frenetice, ce înțelege viața ca o manifestație erotică exclusivă și continuă. Levin apare ca un ipocrit în zelul său de a institui reforme și de a împărtăși traiul celor de jos, în ultimă instanță, un primitiv rafinat. Considerăm însă că analiza perspicace a criticului nu e scutită de o deformare. Că unii din boierii lui Tolstoi se manifestă, în actele lor de emancipare, în anumite limite de castă — acest adevăr nu poate anula voința lor reală, activă de separare de mediul corupt. Criticul face, credem, abstracție de efortul uman zguduitor pe care îl presupun căutările lui Bezuhov, Bolkonski sau Levin. Năzuința tolstoiană spre liniște nu este o cochetărie a unor spirite flușturatice, ci expresia unor conștiințe, pradă unui zbucium autentic și grandios.

Într-o viziune romanescă, *Scrinul negru* preia, consecvent, părerile criticului G. Călinescu, dar aici omisiunile înregistrate mai sus nu atentează asupra perspectivei artistice. Căci unghiul hotărît comic prin care aristocrația e privită ca o clasă în disoluție creează o imagine rotundă, împlinită. Nu mai interesează, din focarul de observație al scriitorului, cazurile individuale de protest și restructurare sau eșuările cu caracter tulburător. Ele există, desigur, în realitate, dar din unghiul cărții nu au aici o semnificație deosebită. Fiind

---

1 *Istoria literaturii române...*, cap. *Gib Mihăescu*.
2 *Studii și conferințe*, cap. *Tolstoi*.

o proiecție, o plăsmuire grotescă, *Scrinul negru* nu trebuie să releve concordanța fiecărui detaliu cu elementele vieții. Esențială este rigoarea de ansamblu a viziunii și corespondența ei, pe coordonatele majore, cu realitatea.

Pentru autorul de comedii, individul se confundă cu categoria sa și exprimă pe deplin natura ei ridicolă. Asta nu înseamnă că G. Călinescu desconsideră latura de umanitate posibilă și deci verosimilitatea personajului. Bunăoară, în *Scrinul negru*, tratarea burlescă se întrerupe, la un moment dat, și atunci se întrevede drama implicată (moartea Caty-ei Zănoagă, spaimele lui Hagienuș). Fiecare portret beneficiază indiscutabil de un minimum de firesc (în sensul realismului clasic) și chiar de mai mult. Din postul de observație ales, accentul nu cade pe elementul tragic al prăbușirii individuale, ci pe comicul degenerării, care vizează întregul grup social. Unele obiecții aduse romanului în privința descrierii lumii latifundiarilor nu țin seama de aceste particularități.

Comicul dispensează opera realistă de multe din implicațiile reproducerii fidele a vieții. Optînd pentru un anume unghi de relatare, autorul nu ia în considerație, în aceeași măsură, laturi, trăsături inerente într-o construcție obiectivată. Nu-i reproșăm, bineînțeles, lui Caragiale că n-a inclus destinul unui C. A. Rosetti în descripția vitriolantă a politicianismului burghez. Sau că prostia lui Pristanda și Farfuridi ies din sfera verosimilului. Aici contează logica universului creat de scriitor, succesiunea strînsă în interiorul lui și raportarea, în semnificația fundamentală, la starea de spirit a epocii. Comicul dă realismului lui Caragiale o notă aparte. Premeditat, autorul de comedii trece cu vederea anumite date ale personajului, efectuează o reducție, izolează și amplifică exclusiv porțiunea stridentă. (Tentativele moderne de suprapunere a planurilor, de tratare ambiguă nu intră acum în discuție.) Înlăuntrul spațiului ales pentru explorare, se pot desluși însă nuanțele cele mai subtile. Astfel, comicul Hangerlioaicăi este descris în detalii, cu rafinate disocieri de ordin psihologic, într-o proză de maximă intelectualitate.

Trebuie să ținem seama și de procesul invers : convertirea comediei într-o cronică a epocii, un tablou care reflectă minuțios realitatea timpului. Un roman ca *Scrinul negru*, care respectă și cerințele unei asemenea cronici, amendează ade-

sea comicul, îl supune, pe un anume meridian, imperativelor narațiunii precise. De bună seamă, există diferite grade ale satirei în detașarea de realismul exact (veridicitate a detaliilor, reconstituire obiectivată a complexității situațiilor). Roman cu veleități de frescă, *Scrinul negru* îmbină, într-un mod specific, prezentarea fidelă, dintr-o multiplicitate de unghiuri, cu relieful accentuat al proiecției comice. Prin urmare, unui realism de tip balzacian i se adaugă elemente de „exagerare", cerute de subiectivitatea satirei. Asupra modalității de conviețuire a descripției metodice cu tiparele farsei vom mai avea ocazia să stăruim în analiza pe care o întreprindem.

E limpede, deci, că, de la *Cartea nunții* pînă la *Scrinul negru*, G. Călinescu înfățișează versiuni ale aceluiași spirit intolerant de clan, văzut la început într-o accepție mai mult închistat biologică și apoi, o dată cu tratarea monografică a decăderii unei clase, într-o strategie complicată a disimulărilor, de un riguros determinism social-istoric. Între ceremonial (și el total caduc, fiindcă nu mai corespunde nici unei necesități) și spontaneitate, victoria aparține, în urma exercitării unei presiuni regresive, primului termen al antinomiei. Mecanismul ceremonialului autoritar duce implacabil la imobilitate și parazitism. Primejdia fatală e pierderea firescului și, implicit, a oricărei putințe constructive (dovezile le-am expus, în diferite variante — de la mătușile lui Jim pînă la tagma ce o înconjoară pe prințesa Hangerliu). Cine acceptă cercul despotismului de clan se condamnă singur la vegetare. Puterea centripetă poartă cu sine capcana cea mai oribilă : ștergerea identității, dispariția individului, ca veleitate creatoare. Pentru spiritele lucide survine imperios necesitatea evadării. Cum poate fi prevenită împietrirea ? Care posibilitate de revoltă are șansa mîntuirii ? G. Călinescu prezintă mai multe feluri de inadaptări, dar nu le consideră pe toate eficiente. Nu e destul să refuzi autoritatea conservatoare. Trebuie să găsești și mijloacele utile de recuperare, de afirmare a plenitudinii personalității. Eșecurile intră și ele în perimetrul lipsei de rodnicie și, de aceea, le vom examina aici cu intenția de a dezveli caracterul lor derutant, falsa ambiție a separării de clan și impostura de a se erija în veritabilă eliberare.

MANIACII

Familia de tipul „casei cu molii" este, am văzut, un organism al împietririi, clădită pe asexualitate, ferită de fluxul vieții reale și, de aceea, hărăzită putrefacției. Din această perspectivă, formele despotice de păstrare a autorității apar și mai absurde. Cel care percepe cît de cît situația fatală încearcă să fugă. *Cartea nunții* e un roman al evadărilor. Nu toate tentativele au însă sorți de izbîndă. Protestul anarhic, dezordonat, produs al unei mentalități specifice „prizonierului", grăbește autodistrugerea. Cum scriitorul examinează, în genere, efectele monomaniei la hotarul dintre normal și anormal (am remarcat complacerea în automatismul ceremonialului), unele personaje coboară fără echivoc panta clinică. Conștiința claustrării și fronda fără vlagă împotriva ei tulbură echilibru psihic. Convingerea nu e suficientă, se cere o aptitudine pentru acțiune, o hotărîre fermă. Altfel, continua oscilație produce zdruncinul nervos.

Între boală și sănătate, se creează una din opozițiile care reflectă polaritatea specifică prozei lui G. Călinescu. În viziunea lui exuberantă, nu se poate degrada fizic decît cel care admite restricțiile. De la *Cartea nunții* pînă la *Scrinul negru*, G. Călinescu descrie stăruitor patologia izolării de real. Profesorul Silivestru ilustrează cauzele biologice ale procesului. El este, cum ar spune Gorki, „proba materială a crimei". Pe Jim, Silivestru îl avertizează de la început : „—Ferește-te de molii și de igrasie, cît mai ești tînăr ! Pentru mine e prea tîrziu." Ca și casa mătușilor, profesorul îndură același asediu, al umidității și al descompunerii, fără să se poată împotrivi. Silivestru se socoate deținut, nu se poate desprinde de familie, fiindcă îi e frică să înfrunte lumea. Legat prin fire

tainice de clădirea tenebroasă pe care o urăște, profesorul ascet capătă din ce în ce mai mult o înfățișare de fantomă. Încruntat, posomorît, Silivestru poartă o redingotă neagră, uzată, funebră. Cu barba pătrată și fața dură, sidefată de o imagine a teroarei lăuntrice, se așază la catedră și pare un sfînt sumbru, muncit de îndoieli. Nimic nu poate întreprinde fără încuviințarea mătușilor, fapt care îl irită din ce în ce mai mult, dar abulia îl împiedică să se împotrivească deschis. Ca să se însoare, duce tratative ocolite și ceremonioase, supravegheate de locatarele „casei cu molii". Nici nu poate vedea la față femeia solicitată, clauzele fiind fixate într-o corespondență alambicată, pe care profesorul o prelungește cu voluptate. Din pricina presiunii inhibitive a mătușilor, din pricina reținerilor proprii, imposibil de învins, tranzacțiile eșuează. Speriat de amenințarea de a muri virgin, fără să cunoască dragostea, în întunericul nimicniciei, profesorul iese brusc din pasivitate, are reacții de invidie față de tinerii școlari inițiați în intimitatea femeilor. Devenit conștient de chemările vitale, Silivestru asistă la rebeliunea propriilor instincte. Criza e descrisă metodic, profesorul fiind primul personaj călinescian care își analizează stările sufletești.

Cu Silivestru sînt pregătite magistralele portrete de indivizi bizari de mai tîrziu, la care groaza se îmbină cu o anume luciditate, iar alunecarea e ireversibilă. Pradă diavolului, el arată acum hidos, cu părul și barba zburlite, cu privirea răvășită de dorințe nesatisfăcute. Iese pe străzi noaptea și la adăpostul întunericului se apropie de femei necunoscute. Cînd, în fine, izbutește să convingă o prostituată să-l însoțească, își dă seama că moliile i-au mîncat virilitatea, că e steril, nerodnic. Silivestru conchide că poartă cu sine moartea unei rase și că o dată cu el sînt retezate crăcile mari și posibile ale generațiilor viitoare. Nerodnicia e sinonimă cu pieirea. La început, are oroare de gol, de prăbușirea în neant. Ipoteza morții îl înfioară (cei care vor avea presimțirea extincției în romanele următoare o vor primi cu o anume tihnă voioasă). Simte groaza și tentația smîrcului. „Noroiul se întindea pe el, îi pătrundea în gură și în ochi, îl veștejea ca pe o frunză, apoi îl umfla, îl putrezea și-l umplea de viermi." Treptat, scutit de spaime, începe să se

preocupe meticulos de tehnica sinuciderii. Redevine calm și șiret, prepară momentul suprem cu un fel de automatism al liniștii, anticipînd sfîrșitul lui Pomponescu (*Bietul Ioanide*) sau Ciocîrlan (*Scrinul negru*). Silivestru inaugurează convoiul morților din romanele lui G. Călinescu, cei care sfîrșesc împușcați, spînzurați sau atinși de o maladie neiertătoare.

Încă din *Cartea nunții*, autorul prezintă sminteala ca o formă a neputinței. În contact cu realul, insul dezarmat se lasă în voia halucinațiilor. În celelalte romane, traseul nebuniei este divers zugrăvit. Cu *Enigma Otiliei* coborîm mai multe trepte ale decrepitudinii.

Să pomenim, în primul rînd, pe cei care poartă, pe lîngă stigmatul patimei devoratoare, și pe cel al unei eredități bolnave. Simion, soțul Aglaei, este socotit un ins blajin și inofensiv, sustras din animația celor din jur, cufundat în muțenie. Din cînd în cînd, are însă toane și atunci e turbulent. O viață agitată, cu aventuri de dragoste și scandaluri, se sfîrșește într-o bătrînețe senilă și stupidă. După dezlănțuiri privite cu indiferență de familie, Simion reintră în apatie, se dezbracă și se urcă în pat, unde șade toată ziua și noaptea și se observă cu anxietate. Nu mai mănîncă, nu mai brodează și se lasă ros de melancolii. Atingînd o formă acută de ipohondrie, el n-are liniște pînă nu comunică familiei ultimele dispoziții testamentare. De la demența potolită, trece din nou la agresivitate. Cînd se aduce pîinea la masă, Simion rechiziționează toate feliile și le înfulecă cu iuțeală. Privirea capătă o fixitate înspăimîntătoare. În conversație, schimbă fără să clipească numele interlocutorilor și se plimbă prin cameră, pipăindu-și mușchii, fiindcă în urma hrănirii abundente își închipuie că a dobîndit o forță herculeană. Își examinează hainele și le găsește prea scurte, dibuie prin toate dulapurile, scoate afară rufăria și se vaită că dușmanii „omoară" hainele, le bat, le taie și le chinuie, persecutînd astfel spiritul ascuns în ele. Pînă la urmă, se consideră un nou Messia și, văzînd o carte poștală pe care familia Tulea o trimite Otiliei la Paris, vîră degetul în gură, trage lîngă semnături o dungă de salivă și iscălește gros cu un creion chimic : „Isus Cristos". Spre deosebire de Silivestru, din *Cartea nunții*, Simion n-are nici un fel de velei-

tăţi creatoare, dereglarea lui psihică este un rezultat al deficienţelor organice şi al vegetării. Fiul lui, Titi, nătîng şi neputincios, un întîrziat mintal, reeditează tulburările lui Silivestru doar pe tărîm erotic. El se delectează ore îndelungi cu confecţionarea albumelor, pe care le leagă şi le cartonează. Pe pereţi sînt agăţate tablouri copiate de el cu dexteritate. Cînd nu mai suportă prezenţa oamenilor, anunţă solemn : „— Mă duc să mă legăn !" Se aşază cu spatele pe muchia unei mese sau a unei sobe şi, cu mîinile împreunate în modul catolic, se leagănă neîncetat de la dreapta la stînga şi invers. Pentru familie, purtarea lui pare, ca şi a lui Simion, foarte naturală, şi Aglae îl îndeamnă cîteodată : „— Dacă te-ai plictisit, du-te şi te leagănă !"

După perioade de vegetare în casă, în tăcere, ascuţind creioane colorate, Titi pleacă în Cişmigiu, unde, pe o bancă în faţa lacului, ascultă împietrit muzica militară. Apoi povesteşte Aglaei, cu o fericire tîmpă, tot ce i s-a întîmplat pe drum. O contrarietate îi produce de îndată hemoragii nazale. Cea mai acută tulburare provine însă, cum am precizat, din contemplarea femeilor. La prima infuziune a amorului, Titi resimte o creştere a salivaţiei. Declaraţiile de dragoste sînt febrile, tremurate, ameninţătoare. Ademenit de familia Sohaţchi, Titi cunoaşte pentru întîia oară plăcerea erotică şi se căsătoreşte. Epuizîndu-se primele zile de fericire conjugală, Titi observă absenţa de acasă din ce în ce mai flagrantă a nevestei. La început tace impasibil, dar într-o bună zi izbucneşte, acuzîndu-i pe toţi de complot. Se învineţeşte la faţă, bate cu pumnul în masă, înspumat la gură şi ţipă ca un descreierat : „— Să nu mă insultaţi, măgarilor, că vă spun la mama !" Veşnic pretendent (vrea să ia de nevastă pe Ana Sohaţchi, pe Otilia, pe Georgeta, pe Lili), şi niciodată aşezat la casa lui, el reprezintă neputinţa în raport cu porunca speciei şi îndemnul biologic.

Sora lui, Aurica, rămasă fată bătrînă, fără nici o graţie, se îmbracă pretenţios în bluze albe şi foi negre, minuţios plisate, şi se pudrează pe faţă în chip bătător la ochi. În fiece zi, după orele cinci, străbate acelaşi itinerar, Calea Victoriei, pe ambele trotuare, şi aşteaptă cu înfrigurare Aventura. Fiindcă nimeni n-o acostează, fata născoceşte, acasă, cele mai consolatoare peripeţii. Se informează conştiincios

tăţi creatoare, dereglarea lui psihică este un rezultat al deficienţelor organice şi al vegetării. Fiul lui, Titi, nătîng şi neputincios, un întîrziat mintal, reeditează tulburările lui Silivestru doar pe tărîm erotic. El se delectează ore îndelungi cu confecţionarea albumelor, pe care le leagă şi le cartonează. Pe pereţi sînt agăţate tablouri copiate de el cu dexteritate. Cînd nu mai suportă prezenţa oamenilor, anunţă solemn : „— Mă duc să mă legăn !" Se aşază cu spatele pe muchia unei mese sau a unei sobe şi, cu mîinile împreunate în modul catolic, se leagănă neîncetat de la dreapta la stînga şi invers. Pentru familie, purtarea lui pare, ca şi a lui Simion, foarte naturală, şi Aglae îl îndeamnă cîteodată : „— Dacă te-ai plictisit, du-te şi te leagănă !"

După perioade de vegetare în casă, în tăcere, ascuţind creioane colorate, Titi pleacă în Cişmigiu, unde, pe o bancă în faţa lacului, ascultă împietrit muzica militară. Apoi povesteşte Aglaei, cu o fericire tîmpă, tot ce i s-a întîmplat pe drum. O contrarietate îi produce de îndată hemoragii nazale. Cea mai acută tulburare provine însă, cum am precizat, din contemplarea femeilor. La prima infuziune a amorului, Titi resimte o creştere a salivaţiei. Declaraţiile de dragoste sînt febrile, tremurate, ameninţătoare. Ademenit de familia Sohaţchi, Titi cunoaşte pentru întîia oară plăcerea erotică şi se căsătoreşte. Epuizîndu-se primele zile de fericire conjugală, Titi observă absenţa de acasă din ce în ce mai flagrantă a nevestei. La început tace impasibil, dar într-o bună zi izbucneşte, acuzîndu-i pe toţi de complot. Se învineţeşte la faţă, bate cu pumnul în masă, înspumat la gură şi ţipă ca un descreierat : „— Să nu mă insultaţi, măgarilor, că vă spun la mama !" Veşnic pretendent (vrea să ia de nevastă pe Ana Sohaţchi, pe Otilia, pe Georgeta, pe Lili), şi niciodată aşezat la casa lui, el reprezintă neputinţa în raport cu porunca speciei şi îndemnul biologic.

Sora lui, Aurica, rămasă fată bătrînă, fără nici o graţie, se îmbracă pretenţios în bluze albe şi foi negre, minuţios plisate, şi se pudrează pe faţă în chip bătător la ochi. În fiece zi, după orele cinci, străbate acelaşi itinerar, Calea Victoriei, pe ambele trotuare, şi aşteaptă cu înfrigurare Aventura. Fiindcă nimeni n-o acostează, fata născoceşte, acasă, cele mai consolatoare peripeţii. Se informează conştiincios

despre nunţile cunoscuţilor, merge la toate, măcar în tinda bisericii, cercetează pe mireasă înainte şi după eveniment şi arată în faţa bărbatului ei o stimă pierdută. Colecţionează beteală de la nunţi şi consultă cărturăresele cu frenezie. Toate discuţiile la care asistă le priveşte prin prisma căsătoriei. Decisă să-l cucerească pe Felix, Aurica îi pregăteşte o tipsie încărcată cu prăjituri. Plăcinta cu cireşe devine pentru ea o întruchipare a satisfacţiilor amoroase.

Apar astfel demontate mecanismele primare, li se descoperă resorturile, motivele de defecţiune, panta de deteriorare. Ca o primă ipostază a comicului, sînt înfăţişate aceste fiinţe care trăiesc la nivelul glandular. O unică năzuinţă dilatată absoarbe întreg organismul. Formele de depravare fizică (gestul uman e mineralizat, scheletic) reţin continuu atenţia. Pînă şi femeia din bucătărie, Marina, o rudă îndepărtată a lui moş Costache, e cuprinsă de acelaşi apetit al moştenirii averii. Vulgaritatea şi indecenţa i s-au întipărit pe figură: n-are decît un ochi valid, celălalt îi e atacat violent de albeaţă şi pe jumătate închis de pleoapă. Îndărătnică, posacă, gata să comită orice delaţiune, ea e ahtiată de noutate pe linia senzaţionalului catastrofic şi prevesteşte sumbru cataclismele.

Nu este doar o lume de incurabili. Prin structura sa clasicistă, G. Călinescu este un continuator strălucit al lui Caragiale. Însă şi autorul lui *Cănuţă om sucit* a studiat nebunia cu traseu paroxistic şi a căutat să explice fantasmele comportării umane. Păşind pe teritoriile obscurului şi iraţionalului, Caragiale a dorit să instaureze acolo ordinea. E. Lovinescu i-a adus obiecţia că lumea personajelor sale este compusă din infirmi morali. Imputarea e nedreaptă, deoarece organismele stricate sînt, în ultimă instanţă, în comediile lui Caragiale, şi o proiecţie satirică a turpitudinilor epocii. Deşi are spiritul sistematic, clarvăzător al antecesorului, G. Călinescu nu rămîne nici el imun la ispita de a cutreiera regiunile tenebrei. Bizareria personajelor implică şi în *Enigma Otiliei* un nemilos diagnostic al viciilor sociale. Titi şi Aurica sînt astfel, în degenerescenţa lor, şi pilde extreme ale parazitismului.

Clasificînd tipurile, G. Călinescu operează ştiinţific, cu imparţialitatea cercetătorului de laborator. În foaia de ob-

servație clinică sînt notate datele ereditare, antecedentele, starea somatică. E lămurită legătura cauzală dintre fapte, se indică succesiunile, seriile. Ca preocupare — atenția acordată biologicului —, G. Călinescu participă la explorările care îi atrăgeau în aceeași vreme pe Hortensia Papadat-Bengescu sau pe Gib Mihăescu. Modern, în *Enigma Otiliei,* califică Ov. S. Crohmălniceanu interesul pentru fenomene psihologice neobișnuite, cum erau dezagregarea personalității, alienarea, dedublarea conștiinței etc. Nu putem face însă abstracție de ținta comică a descripției la autorul *Enigmei Otiliei.*

Asemenea lui Caragiale, el extrage din straturile exasperate ale biologicului motive ale rîsului. Chiar criticul G. Călinescu[1] afirma : „Însă tot ce e legat de fiziologie nu e fundamental în literatură (afară de lirismul ingenuu al vîrstei erotice)". Am adăuga : și afară de aspectul comic al funcțiilor organismului.

O nouă ramificație în arborele genealogiei deformate o ilustrează moș Costache. De altfel, el constituie într-un fel pivotul acțiunii în *Enigma Otiliei,* deoarece înspre averea lui converg toate energiile (cele anexatoare : Aglae, Stănică, Olimpia etc., cele ocrotitoare : Pascalopol, Otilia, Felix). De starea sănătății lui depinde liniștea sufletească a celorlalți și, la urma urmei, destinderea epică. Înaintarea narațiunii este marcată tocmai de graficul bolii lui Costache și sfîrșește o dată cu moartea lui.

Deși prin reacții se integrează în vitrina deviațiilor patologice, situația lui este singulară în roman, fiindcă el trebuie să înfrunte asediul întregii familii. Nu este un caz de totală surpare morală și nici de despotism dus pînă la ultimele limite. Personaj balzacian, Costache este în fond un om blajin și cumsecade dar zgîrcenia îi anihilează pornirile de generozitate, efuziunile paterne. Un viciu devenit organic are o influență vătămătoare asupra întregii condiții psihice. Cei care-i cunosc meteahna îl supun unei încercuiri lente și apăsătoare. Faptul că încearcă să reziste acestei încercuiri îl scoate într-un fel din clan, îl apropie de cei care vor să evadeze. Are succes ? Predominant rămîne simptomul maladiv. La orice amenințare, fie o intervenție brutală a Aglaei și a clanului ei, fie o tentativă a lui Pascalopol de a-l sili să-i acor-

---

[1] *Istoria literaturii române...,* cap. *Hortensia Papadat-Bengescu.*

de Otiliei dota necesară, Costache, lovit în tihna avariţiei, intră în panică. Vestea care-i aduce eliberarea din crispare Costache o ascultă cu o smerenie crescîndă. Faţa, ochii, buzele i se înviorează treptat, un zîmbet fericit îi apare pe obraz, zîmbetul care alungă teroarea. Pentru G. Călinescu, comportamentul avarului este, încă din *Cartea nunţii*, cum am subliniat, un obiect de curiozitate ştiinţifică, dar şi o sursă truculentă a comicului. Sînt stadii ale înrăutăţirii maladiei şi totodată ale alunecării în grotesc. La început, Costache este o apariţie fantomatică : din capul scării răspunde sumbru lui Felix că în casa aceea nu stă nimeni. Cu firea lui retrasă, circumspectă, temătoare, moş Costache păstrează o distanţă a tainei faţă de cei din jur. Abia după un atac mai grav al bolii, imobilizat, neputincios, stăpînul casei nu se mai poate ascunde de privirile sfredelitoare. Acum este îmbrăcat şi dezbrăcat în văzul tuturor. Toată lumea observă că moş Costache poartă ghete cu gumilastic, uscate şi încovoiate de vechime, ca nişte iminei turceşti. Picioarele îi sînt înfăşurate în nişte ciorapi de lînă de o grosime fabuloasă. Degetele mari taie cu unghia vîrfurile şi ies ca două ghemuri de ceară. Sub pantaloni, bătrînul are nişte nădragi largi de stambă colorată, legaţi jos, în lipsa şireturilor rupte, cu bucăţi de sfoară.

În alte împrejurări, Otilia ar fi rîs, notează G. Călinescu, dar acum „nu vede şi nu aude nimic“, fiind îngrijorată de starea precară a lui moş Costache. În schimb, autorul, indiferent la scrupulele fetei, adună, fără reţinere, amănuntele hazlii. Cînd Costache e îmbrăcat în cămaşa de noapte din pînză ţărănească grea, afară din cale de lungă, seamănă cu un faraon înfăşurat în pînze de in. La sfatul doctorului — să fie mutat în dormitor —, Felix şi Stănică îl apucă de spate şi de picioare, ca pe un copil mic, şi atunci văd că bătrînul, cu nădragi de stambă şi cu pătura pe umeri ca o mantie regală, ţine strîns la subsuoară cutia de tinichea cu bani, iar în mîini, ca un clopoţel, inelul cu chei.

Jalnica postură nu aminteşte numai suferinţa fără sens a avarilor celebri din literatură, dar şi ultima fază, de parodie, a regelui Lear. Cu scenele de ilaritate reproduse, autorul scontează evident pe spectacolul buf. După ce se obţine o oarecare ameliorare în starea bolnavului, Stănică intră într-o

dimineață în cameră și, izbit de atmosfera infectă, constată că patul e presărat cu ghemotoace de muștar ud. Moș Costache stă foarte grav pe un vas de noapte, cu cutia de tinichea sub un braț și cu cheile într-altă mînă.

Din postul de observație ales de scriitor, contracțiile durerii umane nu sînt, în genere, perceptibile. Este adevărat că uneori se ivesc și notații de natură să ateste nefericirea sub raport omenesc a eroului. Peste panica obișnuită, provocată de avariție, Costache se simte acum copleșit de o frică obscură, instinctivă. Își închipuie că ar putea să vină o clipă în care toți să-l jupoaie, să-i ia comorile, să-l scoată din casă, în vreme ce el vede și nu se poate mișca. Moartea i se înfățișează lui moș Costache ca un furt, agravat de o paralizie integrală și eternă. În visuri, noaptea, încearcă să fugă, dar e ținut în loc de noroiuri vîscoase. „Visurile deprimaților sînt pline de smîrcuri", precizează criticul G. Călinescu în analiza nuvelei lui Caragiale *O făclie de paști* [1]. În momentele paroxistice ale bolii, pe lîngă spaima de moarte, crește considerabil aprehensiunea față de Aglae, simbol pentru el al teroarei familiale. Totodată, sentimentul vinei, ca urmare a tergiversărilor sale în clarificarea situației Otiliei, vină ce nu o poate răscumpăra, îi tulbură dispoziția.

Aceste remarci, care luminează străfundurile omenești ale personajului, sînt însă covîrșite de imaginea globală pe care o propune romancierul. Ceea ce are precădere este farsa destinului. Ravagiile unei fixații psihice sînt văzute în aspectul lor grotesc, și nu tragic. În cele din urmă, însăși inevitabilitatea catastrofei apare desacralizată, prezentată în derizoriul ei. Moș Costache e, pe acest plan, o prefigurare a tipurilor din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*.

Nu înțelegem de ce Pompiliu Constantinescu afirmă că inițiativele și reticențele lui moș Costache, rezistența lui la asediu semnifică o „tragedie atît de umană". Nici la răspunsul categoric al lui Paul Georgescu nu ne putem alinia fără rezerve. *„Enigma Otiliei"* este o tragedie, scrie Paul Georgescu, în sensul că acțiunea decurge necesar din caractere".[2] Semnele tragicului ar fi apăsarea fatalității, suprimarea viitorului, de-

---

[1] *Istoria literaturii române...*, cap. *Caragiale*.
[2] *Cuvînt înainte* la *Enigma Otiliei* (ed. a IV-a).

terminarea necondiţionată a personajelor. Moş Costache s-ar include astfel în conceptul de tragic, un caracter dat, într-un mediu dat, împins spre un final inexorabil. „Tragicul nu stîrneşte totdeauna durere, adaugă Paul Georgescu. Tragicul poate fi patetic sau comic, poate produce durere, ură, satisfacţie, dispreţ ş.a.m.d."

Nu se şterg astfel diferenţele dintre noţiuni ? Un personaj aflat într-o situaţie determinată şi înfrînt fatal de o forţă considerabil superioară poate difuza nu numai sentimentul tragicului. G. Călinescu contemplă scenele bolii bătrînului ca o farsă groasă, pentru că nu urmăreşte destinul lui moş Costache în procesul devenirii sale (condiţiile care au favorizat alienarea omului). Acesta este subînţeles.

Ceea ce ştim — şi în acest caz informaţiile primite sînt suficiente — este faptul că deprinderea de a strînge avere (iniţial patologică sau nu) a găsit un teren extrem de propice în mentalitatea epocii. Totul e văzut sub semnul grotescului. Pe scriitor îl interesează efectele avidităţii, deformările fiinţei umane. Inteligentă şi convingătoare este aici interpretarea lui Paul Georgescu, care arată că în roman procesul de absorbire a substanţei umane, de absolutizare, exclude fixismul caracterologic, deoarece scriitorul urmăreşte determinările sociale şi stabileşte responsabilitatea burgheziei în detracarea omenescului : „Romancierul priveşte unilateralizarea ca un produs al proprietăţii private care alienează individul, rupe echilibrul calităţilor şi procreează psihice schiloade".

Ce porţiune, în traiectoria alienării, solicită curiozitatea romncierului ? Nu startul originar apare reconstituit în roman. După ce impulsul iniţial a modificat alcătuirea sufletească, a hipertrofiat anumite preocupări şi funcţii, scriitorul scrutează, cum am mai menţionat, rezultatele finale. În urma obstinaţiei înverşunate de a subsuma totul unei porniri acaparatoare, acţiune care duce la anihilarea treptată a resorturilor de umanitate, reacţiile ating un punct terminal. Gesturile şi gîndurile au acum o succesiune mecanică, perfect previzibilă. Nici nu mai e necesară, precizăm din nou, referirea continuă la primul motor. Determinarea s-a exercitat integral, şi aparatul uman, prin progresiva repliere, comprimat la maximum, cunoaşte în această fază o singură dimensiune — mania —, care explică pe deplin natura personajului. În ra-

port cu simetria și echilibrul ființei umane, consecințele procesului care s-a desfășurat sînt deprimante. Cuprinse în vîrtejul bătăliei pentru moștenire, personajele din *Enigma Otiliei* au pierdut contactul multilateral cu universul înconjurător, au rămas cu funcțiile raționale și afective ațintite într-o unică direcție. După prea mult exercițiu, după repetări obsesive, mișcările au căpătat un fel de autonomie de robot. Probabil de aceea Paul Georgescu vorbește despre tropisme.

Anomalia instigă interesul autorului. De ce? Numai pentru a sonda urîtul și demoniacul din sufletul omenesc? Se pare că scriitorul cunoaște și alte imbolduri. Fizionomiile amintite mai sus se înscriu de la început pe o orbită a comicului. Este căutat cu insistență amănuntul de natură să lumineze ridicolul personajului. G. Călinescu are o înclinație recunoscută spre caricare. Chiar din profilurile schițate, scriitorul ne indică un univers al aberațiilor. Ridurile feței, expresia ochilor, relieful pieptănăturii nu sînt decît probe materiale ale unei stări caracterologice. Din felul în care ele sînt transmise și adunate, deducem că scriitorul ne va călăuzi într-un panopticum al ciudățeniei și al degenerării. Pornirea spre bizar — un bizar al comicului — îl separă într-un fel pe Călinescu de romancierii secolului al XIX-lea, care-și alegeau îndeobște personajele din sfera normalului.

Și în cazul lui moș Costache, survine în roman scena de încheiere, cînd itinerariul a fost parcurs și asistăm la ultimele convulsii aproape mecanice. Ele au pierdut în cea mai mare măsură doza de omenesc, au rămas un automatism al monomaniei care suscită rîsul. Dacă s-ar fi istorisit pe larg împrejurările care au favorizat degringolada și dacă s-ar fi reconstituit treptata dizolvare a fondului uman, comicul ar fi fost estompat.

Cu toate că poziția lui defensivă (îndură asediul celor fără reticențe morale) poate stîrni simpatie, pe G. Călinescu nu-l atrage atît ipostaza de victimă a lui moș Costache, adică procesul prin care o ființă umană își pierde atributele specifice (proces care se integrează în sfera tragicului), cît ridicolul fazei inerte, crepusculare, de paiață, faza circuitului comic închis. Cînd poate căpăta soarta unui criminal nimbul tragediei? Dacă scriitorul dezvăluie modul în care latura de umanitate, calitățile funciare au fost convertite în rău. Un

exemplu strălucit de cădere tragică — deşi eroul e un nemernic — rămîne *Richard al III-lea*.

Destinul lui moş Costache, fiindcă ne aflăm în zona comicului grotesc, n-are un sens major, nu justifică nimic, moartea e hilară. Tragicul, dacă există, e infim. Fireşte că formele nu sînt despărţite rigid, că ele pot coabita, dar la G. Călinescu precumpăneşte decisiv unghiul comicului. Vom descoperi că în *Bietul Ioanide* aşteptarea decesului duce la efecte paradoxale (Gonzalv Ionescu şi întrecerea pentru catedră). Ov. S. Crohmălniceanu observă că în *Enigma Otiliei* analiza e împinsă cu subtilitate pînă acolo unde trăsăturile de caracter trec prin jocul complicat al compensaţiilor în contrariul lor : „Gargariseala ramolită a lui moş Costache se relevă a fi în fond o formă supremă de şiretenie senilă"[1]. De acord, cu un amendament. Chiar dacă are o întocmire sufletească mai complexă decît Aglae, Olimpia sau Titi, moş Costache nu poate fi scos din seria personajelor coborîte la stadiul automatismului. Mai mult, graniţele stabilite de noi (figuri despotice, maniaci etc.) nu sînt fixe, ele servesc ca indicii de lucru, exprimă tendinţe generale care ramifică naraţiunea, chiar dacă unele personaje nu coincid pe deplin cu aceste tendinţe. Însuşi moş Costache poate fi anexat pînă la un punct, datorită spiritului său achizitiv şi unui soi de intoleranţă, autorităţii de clan, descrisă în primul capitol. Ni s-a părut însă că deviaţia lui psihologică dezvăluie în mai mare măsură neputinţa ieşirii de pe orbita fatală, ieşire pe care la început o putuse eventual întrezări.

Falsa evadare a maniacilor, capitularea, prin boală, în faţa coerciţiunii, va fi descrisă în mai multe ipostaze în romanele lui G. Călinescu. Nu intervine numai rătăcirea produsă de impasul maladiei sau de efortul acaparator mercantil, exercitat în gol, ca un automatism. Hagienuş, care se rostogoleşte şi el pînă la infernul demenţei, este, ca şi Silivestru, un om de ştiinţă. Erudiţia la Silivestru accentua delirul (autocomentarea tulburărilor biologice), fără a fi însă mobilul lui. Pe cînd Silivestru ilustrează dezastrul sterilităţii fizice, nebunia lui Hagienuş e un efect al sterilităţii spirituale. Consecinţele sociale ale ruperii de real sînt mult mai precis reliefate

---

[1] *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, cap. *G. Călinescu.*

în *Scrinul negru*. Savantul incapabil să creeze, refugiat în universul cancanurilor, al compromisurilor și al voluptăților bizantine, e condamnat la seceta devastatoare. Integrat în natură, Hagienuș nu mai are aceeași oroare de moarte și exultă la ideea reîncarnării. Lui Silivestru eventualitatea de a reapare sub forma animalelor inferioare i se pare teribilă.

Nu stăruim acum asupra tuturor implicațiilor bolii în ultimele romane ale lui G. Călinescu, căci căile de avarie a personalității sînt determinate acolo și de excesele parvenitismului, cărora le vom consacra capitolul următor. Atunci, asemănările și deosebirile, în aceeași sferă, a neputinței de evadare reală, vor fi mai vizibile. Oricum, reiese cu claritate și de aici că maniacii nu pot scăpa, de fapt, de puterea centripetă pustiitoare și că jalnica lor cădere apare descrisă cu un ochi de clinician, rafinat cunoscător al psihologiilor detracate. La G. Călinescu observăm, însă, permanent și fervoarea narativă în respingerea bolii, de pe platforma elogiului necondiționat cu care întîmpină sănătatea în creația biologică și spirituală.

IMPOSTORII

Există și o altă formă de înfruntare a autorității de clan, care, prin gălăgioasa ei irupție și prin acumularea de mișcare, poate să dea impresia reușitei. G. Călinescu nu crede însă în animația lipsită de substanță veritabilă. Simularea, oricît de agreabile ar fi modalitățile ei de a concura puterea reală, are toate caracteristicile imposturii și suferă, de aceea, un proces ireversibil al degradării. Deplasarea e doar exterioară, aparentă, nu presupune o acțiune valabilă, nu iese paradoxal din perimetrul lentei amorțiri.

Tendințe centrifuge în *Cartea nunții* manifestă și dom' Popescu, locatar vesel și nepăsător al „casei cu molii", deoarece se consideră în afara gratiilor, independent. Element mobil, care circulă în voie prin oraș, personajul n-are psihologie de deținut. Febrilitatea e minoră, necreatoare, ea nu poate decît să întărească, prin neseriozitatea ei, prestigiul negativ al familiei. Dom' Popescu nu depășește în mod real frontiera statornicită. Ca structură tipologică, el este un Stănică Rațiu mai sumar, mai previzibil în actele sale. Ca și avocatului familiei Tulea, din *Enigma Otiliei,* lui dom' Popescu nu-i surîde ideea muncii. El este, de altfel, pensionar și joacă în casa mătușilor lui Jim rolul bărbatului protector. De decis nu decide însă în fond nimic, bătrînele nu țin seama de părerile lui, îl tratează cu dispreț, îi dovedesc continuu că depinde de toleranța lor. Fanfaronada personajului e lipsită de subtilitate și total inofensivă. Orice subiect îl abordează în stil caragialian, cu lux de gesticulație și exclamații. Laudă menirea bărbatului ca agent colportor („Bărbatul nu trebuie să stea în casă. Trebuie s-alerge, să afle. Tragi cu urechea de ici, prinzi de colo, bei un păhăruț de vin, te-mprietenești cu

oamenii și îți faci treburile. Inițiativă! Trebuie să ai spirit de inițiativă!“), pledează pentru mîncărurile vegetale, ca să poată condamna drastic pe carnivori („Vegetalele crude au vitamină, scrie și-n *Universul*. Dă-mi o ceapă, fiindcă-i radioactivă, un usturoi, că are arsenic, un măr cu coajă, fiindcă conține valeriană. Asta vreau eu, cucoană, nu hoit!“), perorează despre virtuțile patriei și ale travaliului. Tema preferată este, însă, ca un preludiu al preocupărilor avocatului Rațiu, tema familiei. Abia mestecată, teoria matrimonială a lui Stănică survine în discursurile personajului : „— Frate, voi sînteți prea pripite. În definitiv, fata are dreptate. E încă tînără și frumoasă și vrea și ea să se mărite. Dacă nu v-ați măritat voi, nu înseamnă că altul trebuie să vă imite.“ Onoarea familiei e socotită temelia țării, de aceea și el, înaintea soțului Olimpiei, e necăjit că nevasta nu-i face copii. („Omul trebuie să-și facă datoria în viață.“)

Atitudinea de emfază se păstrează totuși pașnică. O singură zi pe săptămînă e consacrată expansivității oratorice, cînd pensionarul își permite să bea cîteva pahare mai mult. Atunci susține zgomotos efectul tămăduitor al apei, deși gura îi miroase a vin. Satira e uneori facilă, prea apăsată. Personajul n-are încă elasticitatea, rutina unui Stănică Rațiu. Spre deosebire de intrepidul avocat, dom' Popescu e, deocamdată, un Mitică lipsit de demonul intrigii. Nici un plan diabolic nu pornește din mintea pensionarului. Dacă în *Enigma Otiliei* soțul Olimpiei e un factor activ, fermentul acțiunii, în *Cartea nunții*, dom' Popescu deține o funcție ștearsă, pasivă, de spectator. În conflictele iscate, pensionarul se arată moale și împăciuitor, nu pune nici o stăruință pentru aplicarea tezelor sale. Îi propune și el lui Silivestru să-l călăuzească pe calea pierzaniei, dar n-are instinctul coruperii, ca Stănică Rațiu, care își trimite cunoscuții la Georgeta, femeia cu moravuri ușoare. E limpede că dom' Popescu nu obține nici un beneficiu de pe urma debitului retoric. Mitică încă nu s-a aliat cu Dinu Păturică. Neîndoios, cronica parvenitismului la G. Călinescu începe abia cu Stănică Rațiu. Se mai poate emite ipoteza că dom' Popescu, cu buna lui dispoziție, devenită ritual, refractar organic tragicului, îl semnalizează pe Gaittany (*Bietul Ioanide*). Cu melonul pe-o ureche, el sa-

lută întotdeauna galant pe mătuşile lui Jim : „— Bine v-am găsit, fetelor !"

Domnul Emilian este şi el o variantă a tipului de fanfaron. Are o înclinaţie spre oratorie în forme liniare, fără vivacitate. Încă înainte de Simion (*Enigma Otiliei*), domnul Emilian e obsedat de problema alimentaţiei : „Cine munceşte mult cu creierul ca mine trebuie să nu se obosească inutil. Eu trăiesc şi mă nutresc în mod ştiinţific". Declară că lucrează la un studiu amplu şi că e în faza strîngerii materialului. Studiul nu înaintează însă deloc. Mai tîrziu, Sufleţel, Hagienuş, Gonzalv Ionescu (*Bietul Ioanide*) vor vesti adesea proiecte de creaţie, fără să fie în stare să compună mai mult de o pagină de manuscris.

O anticipare a lui Stănică Raţiu, pe planul intrigilor amoroase, este micul Bobby, care ştie să convertească simpatiile în avantaje materiale. Recunoaştem primele formule de elocinţă zornăitoare : „— Femeie, femeie, am nevoie de seducţiile tale". Aspiraţiile fratelui Verei sînt de o mondenitate cosmopolit-vulgară. Fetele trebuie să semene cu actriţe celebre, băieţii cu campioni în sportul cu mănuşi. „Visul său era să sosească la Berlin à la Harry Piel, pe motocicletă, atunci cînd prezenţa sa ar fi părut mai puţin probabilă, să facă knock-out pe Schmelling şi apoi, îmbrăţişat cu admiraţie de Lillian Harvey, Marlene Dietrich şi Anny Ondra, idolele sale, să stea să se gîndească pe care s-o aleagă." Întors de la o gală de box, Bobby e istovit ca după un extaz religios. Ifosele băiatului se consumă pe un fond de platitudine intelectuală. El e tipul chiulangiului amuzant, care foloseşte expresii stereotipe („aiurea", „zexe !"), personaj cerut de atmosfera balcanică, în care lenea ia forme variate. Între abulia atavică a mătuşilor lui Jim, agitaţia inutilă a lui dom' Popescu sau aerul bulevardier al lui Bobby nu există diferenţe esenţiale. Pînă la urmă, o sterilitate asemănătoare pecetluieşte reacţiile lor.

Mai complicat e cazul lui Stănică Raţiu, personaj excelent construit în *Enigma Otiliei*, al cărui optimism nu pare clătinat de eşecuri. Cum se poate dovedi aici ineficacitatea imposturii ? Întrebare esenţială, care vizează structura psihică a eroului, dar şi perspectiva constantă pe care o propune romancierul.

Intră și Stănică Rațiu în sistemul de mecanisme puse în mișcare de lupta pentru moștenire ? Un inevitabil automatism presupune și parvenirea — aceasta este originalitatea argumentației lui G. Călinescu. Nu e greu de observat că jovialul avocat se distinge în clanul Tulea prin superioara sa abilitate, atît în strategia teoretică, cît și în manipulațiile practice. Ca și pentru ceilalți, averea constituie și pentru el focarul întregii activități, țelul sforțărilor. Stănică multiplică însă mijloacele de luptă. Față de impulsurile rectilinii, lesne de anticipat la Costache, Aglae sau Olimpia, Stănică manifestă o incomparabilă mobilitate. Dacă Aglae nu uzează decît de argumente dure, grosolane, odioase pentru cucerirea moștenirii, dacă Olimpia își expune fățiș același gînd de chivernisire chiar lîngă patul de suferință al lui Costache, Stănică știe să se acomodeze cerințelor : cu Otilia e patetic și declamator ; cu Simion, se arată de o condescendență insidioasă, atent la ideile lui fixe, întreținîndu-i-le prin măgulire ; cu Aglae adoptă maniere distinse, îi sărută mîna și folosește apelativul „mamă". Pe Aurica o ia în brațe și o pupă viguros pe amîndoi obrajii, mărturisindu-i : „— Cumnată, viața mea e un lung martiriu!". Cu Costache, care, în pofida prudenței lui și a presimțirilor funeste, nu reușește să dezlege echivocul psihologic al lui Stănică, acesta folosește presuasiunea și șantajul. Lui Pascalopol, ca să-i smulgă cîțiva lei, îi trimite următoarea scrisoare : „Clipele pe care le trăiesc acum sînt decisive pentru viața mea, și răspunsul dumitale poate să se încheie pentru mine cu un glonte de revolver. M-am gîndit ore întregi pînă să iau condeiul în mînă și, în sfîrșit, m-am decis să apeleze la inima dumitale nobilă, care înțelege toate. Existența mea este un martiriu închinat la două ființe dragi : Olimpia și fiul meu. O fatalitate nemiloasă mi-a stat împotrivă de cîtava vreme, încît acum sînt în postura tragică de a nu-mi putea hrăni familia anemiată și debilă. Nu voi face apel la părinții denaturați niciodată" etc. Ca să-i convingă pe toți de starea de durere pe care o trăiește, alcătuiește, la moartea copilului, un anunț funebru care începe cu cuvintele : „de-a pururi sfîșiați sufletește, plini de revoltă în contra cerului nemilos. . . "

În casa Aglaei, Stănică manevrează cu îndemnînarea și ipocrizia unui Tartuffe. Arma favorită : discursul. Tema de

predilecție : familia, exaltarea amorului conjugal. Discursul este însă mult mai rafinat decît bîlbîiala lui dom' Popescu din *Cartea nunții*. Același mobil — fericirea căminului — este utilizat ca justificare pentru solicitări complet opuse. Ca s-o seducă pe Otilia : „— Spune-mi o vorbă și sînt gata. Olimpia nu rămîne pe drumuri, are părinți, avere. Nu mai e copil la mijloc să ne împiedice. Nu mă uit eu la trecut, fleacuri, nu-mi pasă ce-a fost. Ai fost tînără, ai făcut ce-ai vrut. Mă gîndesc la o uniune de concepții, pe linii mari."

Ca s-o liniștească pe Olimpia : „— Olimpia mea scumpă, tot ce văd mă întărește și mai mult în convingerea că nimic nu e mai înalt ca misterul căsătoriei. Iubirea eternă, pentru care părăsești familie, bogăție, onoruri. — Mă strîngi prea tare, reproșă moale Olimpia. — Te strîng ca să simți că ai îndărătul tău un apărător dezinteresat, devotat, pe soțul tău, pe tatăl fiului tău. Pe cine altcineva poți conta ?."

Și la despărțirea de Olimpia, ca să capete aprobarea Aglaei : „— În mine se dă o luptă dureroasă între sentiment și datorie. Sentimentul îmi dă brînci către cea care a fost soția mea și către dumneata, care mi-ai fost ca o mamă, iar datoria către societate mă îndeamnă să caut fericirea paternității, de care sînt privat de la moartea lui Relu. Îți voi păstra recunoștință eternă, iar Olimpiei, respectul ce datoresc unei femei care mi-a fost scumpă."

Avîntul retoric al lui Stănică se bizuie întotdeauna pe dezvoltarea unui principiu moral. Numai că, fără scrupul pentru adevăr, el îl ajustează conform cu niște rigori fictive și lansează apoi un apel de solidarizare într-o vibrantă pledoarie. Ca și la Caragiale, comicul rezultă din enorma ticluire a discursului.

După ce consemnează evoluția burgheziei românești, ale cărei trăsături demagogice — gesticulație patriotardă, semidoctism, incoerență în idei și patetism inept — fuseseră satirizate în *O scrisoare pierdută*, Pompiliu Constantinescu scrie : „. . . procesul demagogiei așteaptă pe un nou Caragiale, să-i împlinească istoricul și psihologia". [1] Stănică Rațiu, într-o altă perioadă, mizează în principal pe demagogia paternității (remarca îi aparține lui Ov. S. Crohmălniceanu).

---

[1] *Figuri literare. Caragiale.*

Dacă membrii clanului Tulea amintesc, prin traiul lor vegetativ în care zămislesc tenebroase răzbunări, de moşierii din *Suflete moarte*, Stănică pare un nou Cicikov. El este cel ce se deplasează şi transmite ştirile de la o casă la alta (cu colportajul inerent), cel ce primeşte comenzile şi iniţiază alte afaceri. Faţă de imobilitatea clanului Tulea, avocatul este un ferment, un propulsor de energie. Din nou actul deplasării se opune recluziunii, ca şi în *Cartea nunţii*. În canalizarea forţelor cam decrepite, Stănică devine un factor coagulator. Operaţia de cumpărare-vînzare a sufletelor moarte e dusă la îndeplinire aici de un agent al afacerilor maritale. Aceasta este zona pe care o acoperă. O fată rămasă necăsătorită incită pe dată elocinţa lui Stănică : „— Cum — ţipă aproape Stănică —, să ţii fata nemăritată ? E o crimă, madam. Aşa să ştii. E o crimă dublă împotriva vigoarei naţiei şi a economiei. Cum, să stea fata sterilă, să piardă naţia românească, să scadă populaţia ? Şi cu averea ce faci ? În definitiv, ea e numai un împrumut al societăţii, care trebuie restituit..."

Respectînd regulile tranzacţiei — spiritul de reclamă —, Stănică recomandă, oferă, pipăie marfa şi comunică revelaţiile avute (vezi călătoria cu trăsura alături de Lily şi tatăl ei). Marfa este fata coaptă, durdulie, în preajma măritişului. Adesea acţiunile lui Stănică nu mai au nici un rezultat practic, din pricina supralicitării. Îl demobilizează aceste eşecuri ? Nicidecum, fiindcă — şi aci Călinescu a intuit splendid fenomenul — Stănică joacă de multe ori o comedie al cărei spectator entuziast este el însuşi. Pe o altă treaptă, tot un automatism este pus în mişcare. Ai cîteodată impresia că Stănică se complace voios într-un „perpetuum mobile" al mistificărilor. Obţine satisfacţii din autocontemplare. Deşi îşi dă seama de adevărata stare a lucrurilor şi de posibila ratare a unor eforturi, Stănică se amestecă în tranzacţie din volubilitate, din gustul situaţiei patetice. Îndemnul de bază, dacă nu dispare total, se deghizează, se converteşte, încît nici eroul nu mai e conştient de existenţa lui. Peste tot caută parcă prilejul de a-şi desfăşura discursul bombastic, gestul emfatic. Relativa gratuitate a activităţii lui, arată G. Călinescu, îl face fecund în idei şi ascuţit în intuiţii, ca pe un adevărat artist. O ţintă precisă nu există permanent, şi Stănică aşteaptă, înfrigurat, lovitura care să-i schimbe cursul vieţii. El este pretutindeni, întreabă de toate, dă sfaturi în orice direc-

ție și se înduioșează singur de propriile improvizații sentimentale.

Starea caracteristică este cea de pîndă. Pe patul de suferință, Costache observă mereu la fereastră doi ochi iscoditori, care-i studiază toate mișcările. Continua adulmecare nu-l crispează pe Stănică. Dimpotrivă, se menține senin, imperturbabil, chiar cînd e surprins în îndeletniciri penibile. O discuție confidențială între Pascalopol și moș Costache se întrerupe brusc cînd acesta din urmă, care are panica spionajului, îl zărește deodată în pragul ușii dinspre intrarea principală, ușă puțin acoperită de soba înaltă, înfipt în semiîntuneric, pe Stănică. Descoperit, acesta iese la lumină degajat și nu simte nici o stînjeneală pentru împrejurarea dezonorantă. Devenite stări organice, indiscreția, tupeul, lipsa oricărei rușini îi dezarmează pe cei din jur.

Lacom și versatil, Stănică își păstrează, totuși, măcar pentru sine, observațiile etice. E revoltat de ticăloșia familiei Tulea, deși asta nu-l împiedică să le fie complice în conjurațiile lor și să preia chiar inițiativa. Instabil, el trăiește sincer o clipă toate simțămintele umane și le înțelege.

Sentimentul familial real este sabotat de marea aviditate de a moșteni, de a acapara, de a stăpîni. Faza romantică a dragostei pentru Olimpia fusese calculată, dar reușita nu a fost cea scontată. De aceea, Stănică trece uneori printr-o mare plictiseală, vorbind de familie. Fiindcă are darul de a crede în plăsmuirile proprii, în căsătoria cu Olimpia se consideră un izbit de soartă. Își imaginează scena despărțirii ca un ceremonial în care gestul său, proiectat pe niște dimensiuni cosmice, este absolvit de orice culpă. Atît de mult îl înduioșează pe Stănică aceste ficțiuni, încît se simte atunci bun la suflet, victimă chiar a bunătății lui. Contrastul între inerția automatizată a parvenirii și zvîcnirea de umanitate de acest tip sporește comicul personajului.

Stănică îmbină de fapt parvenitismul cu miticismul. Pe o filieră, el reface tipul arivistului în literatura română. Față de Dinu Păturică sau Tănase Scatiu, Stănică a eliminat multe din vulgaritățile și exploziile prea fățișe, care acompaniau ascensiunea lor socială. Pentru atingerea țelului, mijloacele sînt acum mai subtile (tenacitatea se unește cu viclenia, și chiar în metodele de șantaj Stănică e obligat să păstreze unele

aparențe). O spoială de cultură se cere imperios. De altfel, Stănică, în spiritul epocii noi, jonglează cu vorbele ca un prestidigitator. O dată cu consolidarea citadinismului și creșterea gradului de civilitate, trierea e mai severă. Nu e de mirare că soțul Olimpiei simte nevoia să-și învăluie intențiile în predici morale, care au farmecul lor. Că moș Costache este derutat de frazele șerpuitoare n-ar fi nimic, dar nici Felix nu ghicește de la început poltroneria avocatului.

Formulele liniare, simpliste, nu mai pot rezuma structura personajului chiar în direcția comicului. O nuanțare, o flexibilitate trebuie să se întrevadă neapărat în fizionomia profitorului de după primul război mondial. Doctrina parvenirii a încetat să mai fie elementară.

Referința la Dinu Păturică sau Tănase Scatiu nu e suficientă în cazul lui Stănică. La el un aspect al dezlănțuirii instinctului de ajungere este, cum am văzut, și candoarea bonomă și amuzată. Eroul din *Enigma Otiliei* descinde și din Lache și Mache. Harul flecărelii, vioiciunea în atacarea tuturor problemelor la ordinea zilei, spiritul de bîrfă și de batjocură gratuită, cu născociri savant ordonate, voluptatea conspirației, într-un cuvînt, miticismul, îl fac pe Stănică să uite, cîteodată, mobilul parvenirii. Decorul nu mai este berăria, cafeneaua, strada, ci cadrul mai discret al căminului burghez. Și Stănică abordează dezinvolt toate subiectele, dar cel preferat rămîne codul familiei. Este și el timorat și laș, inapt pentru muncă — un deficit grav în sforțările de cățărare socială. Vitalitatea și-o canalizează în fluxul oratoric. Sociabil prin natură, acostează familiar pe toată lumea și intră fără tranziție, neprotocolar, în intimitățile interlocutorului. Spre deosebire de Lache și Mache, Stănică renunță însă la orice demnitate, nu se simte în fond jignit, nu are amor propriu, nu joacă decît rareori și pentru scurtă vreme comedia ofensei. Nu cunoaște umilirea, fiind astfel opac la verdictele de ordin etic ale celorlalți. Nici măcar orgoliul virilității nu-l afișează, fiindcă Stănică n-are teama că i se poate știrbi reputația familială. Pentru el, căsnicia este un mijloc de infiltrare socială și, în bună măsură, crede cu adevărat că e dator să ducă la bun sfîrșit îndatorirea față de societate : perpetuarea speciei. Oricum, avocatul n-are satisfacții amoroase și nici neliniști. După o pompoasă declarație de iubire, culcîn-

du-se lîngă Olimpia, pe Stănică îl apucă de îndată somnul. Pedalînd pe cele mai variate teme, nu arborează scepticismul sumbru din *Momente* („Stăm rău, foarte rău, domnule !"), nu-i piere elanul. Veșnic găsește motive de speranță, fie ele chiar fanteziste, e optimist și bine dispus. Stănică este un Mitică pe care numai voința de îmbogățire îl pervertește.

Pompiliu Constantinescu stabilește cu perspicacitate o apropiere între Gore Pirgu din *Craii de Curtea Veche* și avocatul Rațiu din *Enigma Otiliei*. Și Pirgu este un Mitică, dar, precizăm noi, nu inofensiv, ci venal, perfid, spurcat. Armele lui Gore Pirgu : „iscodirea, defăimarea, bîrfeala, zîzania, pîra, amenințarea cu darea în vileag a tainei încredințate sau smulse, răvașele neiscălite". [1] Apoi, ațîțare la desfrîu, iscusință în samsarlîcuri și pezevenglîcuri, crudă și fără sațiu poftă de a-și bate joc, pentru care nu se dă înapoi de la nimic. În timp ce Pirgu abuzează de slăbiciunile companionilor săi de petreceri aristocrați, Stănică frecventează familiile burgheze, adaptîndu-se la împrejurări, intuind la fel punctele lor vulnerabile.

Atît în *Craii de Curtea Veche*, cît și în *Enigma Otiliei*, triumful revine impostorului. Structurile obstinate, dar primare (Aglae, Olimpia, Costache), nu pot contracara cameleonismul lui Stănică. Diferența am semnalat-o. La Pirgu, viciul e însă porcin : impulsuri lascive, lubrice, declamații verbale pline de măscări, și nu mai găsim aproape deloc sentimentul gratuității răului. Stănică are încă o pudoare în comportare și se agață întotdeauna, chiar fictiv, de o moralitate. Nu poate fi brutal și vulgar. Deși negociator în amor, ca și convivul lui Pașadia și Pantazi (Stănică fiind cel care facilitează legăturile dintre Felix și Georgeta și care o introduce pe Lily în familia Tulea), el ține totuși seama de niște conveniențe și nu coboară prea jos limitele decenței. Nu este o călăuză diavolească într-un univers scabros, ca Pirgu, și, oricît ar fi de intrigant, în calitate de intermediar, atribuie totuși femeii un rol în consolidarea relațiilor conjugale, punct de vedere de la care nu abdică. Chipul lui Pirgu este zugrăvit cu un „sarcasm studiat și savurat", cum spune Zarifopol. La G. Călinescu, comicul n-are violența reprobării directe,

[1] Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche.*

ci se naşte din obiectivă detaşare, din înregistrarea nepărtinitoare.

Lui Ion Luca Caragiale, Gherea i-a obiectat că nu se indignează, că „rîde cu poftă" de metehnele pe care le satirizează, cu toate că însăşi dezvăluirea lor era un act implicit de dezminţire. În perspectiva comică, G. Călinescu, ca şi autorul *Momentelor*, include latura de spectacol, de contemplare. Pe scriitor, personajul îl pasionează, îl încîntă ; el îi urmăreşte, de aceea, cu „simpatie" năzbîtiile, fără ca astfel să piară repulsia etică. Chiar din derularea întîmplărilor înţelegem că G. Călinescu se separă de spiritul balcanic al agitaţiei fără un scop mai înalt, neproductivă pe tărîmul formării personalităţii, al creaţiei sau al iubirii. Substituţia e evidentă. Integrat mecanicii parvenirii, Stănică Raţiu, oricît e de maleabil, nu poate evita riscul eforturilor în gol. Şi aici automatismul copleşeşte, în ciuda aparenţelor, fiinţa vie şi, după ce reprezentaţia de un comic savuros se încheie, rămîne sentimentul deşertăciunii.

Astfel am răspuns la întrebarea iniţială cu privire la ineficacitatea imposturii şi am scos în evidenţă excepţionala demonstraţie a romancierului care, prin Stănică Raţiu, a înfăţişat automatismul implacabil al arivismului.

Ce aduce nou, în descrierea imposturii, *Bietul Ioanide*? Dacă pe G. Călinescu îl solicită, ca obiectiv al explorării, ca şi în *Enigma Otiliei*, lăcomia de avere, spaţiul acţiunii se schimbă. Înainte scotea în evidenţă ravagiile produse de instinctul parvenirii în interiorul familiei burgheze. *Bietul Ioanide* supune observaţiei sectorul vieţii intelectuale, pe profesioniştii culturii vremii. Înclinaţia scriitorului spre proiecţia satirei găseşte aici un teren virgin. Edificatoare este, în acest sens, conformaţia personajelor. Şi în *Bietul Ioanide* autorul e atras de procesul devastării pe plan psihologic, de denaturarea individului prin complacerea în exerciţiul coercitiv. Efectele arivismului intelectual sînt aici excepţional expuse. O parte din familia Tulea, cuprinsă în vîrtejul patimilor de îmbogăţire, era marcată grav ereditar, prezenta aspectele clinice ale degenerescenţei. Atît Aglae, cît şi Olimpia, la care nu întîlnim simptome maladive, întruchipau totuşi forme primare de înverşunare în direcţia profitului. Obstinaţia lor era simplă şi brutală, mijloacele de luptă, lipsite

de varietate. Numai Stănică Rațiu depășea nivelul rudimentar și, de aceea, maleabilitatea, simțul acomodărilor, multiplicitatea resurselor l-au ajutat să domine adesea situația.

De astă dată, eroul, Ioanide, coboară într-o galerie unde se află mai mulți Stănică Rațiu, la un alt nivel al ambiției sociale. Performanța scriitorului este aceea că a intuit esența comică în cazul unor oameni care se disting prin instrucție, dar și prin conștiința culturii. Într-o autorecenzie a cărții [1], G. Călinescu marchează o deosebire : „În *Enigma Otiliei* dominau eroii cultivați, Felix, Pascalopol, Stănică, Otilia. Cultura la ei nu reprezenta decît o formă de educație și un instrument practic. Stănică era avocat, nu filozof al dreptului, Otilia își decora existența cu exerciții la pian, Pascalopol cînta din Mozart, Felix urma medicina spre a-și făuri o carieră. În *Bietul Ioanide*, aproape toți eroii au o concepție despre univers : Conțescu cunoaște lumea sub unghiul geologicului, Gonzalv are noțiunea adevărului sub forma informației «științifice», Ioanide are mereu în față antinomia construcție umană-eroziune a universului, Hagienuș e moralist, cunoscător al filosofilor greci, cinismul lui se înscrie în sfera unei gîndiri etice, Sufleţel crede în clasicități, Hangerliu, Gaittany recunosc valorile genealogice, Pomponescu oscilează între valoarea de castă și aceea a creației personale..."

Parvenitismul este un fenomen pe care proza română l-a zugrăvit insistent. Dintre tipurile literare, parvenitul concurează, în frecvență, cu inadaptabilul. Ca orchestrație de sunete, literatura română cunoaște tonurile extreme : urletele de satisfacție ale celor ce urcă treptele privilegiilor și gemetele învinșilor. De la Dinu Păturică *(Ciocoii vechi și noi)*, Tănase Scatiu (ciclul *Viața la țară, Tănase Scatiu)* pînă la Urmatecu *(Sfîrșit de veac în București)*, victoria apare ca un rezultat al vitalității, al dîrzeniei, al perfidiei și al lipsei de scrupule. Exponenți ai noilor relații, parveniții manifestă însușirile necesare străpungerii formelor rutiniere. Majoritatea cărților l-au zugrăvit pe ambițiosul burghez în sfera ocupațiilor economice specifice (arendaș, negustor etc.).

---

[1] *Scrisoare către Al. Piru*, din februarie 1950, reprodusă în *Gazeta literară*, nr. 11, 1966.

Nu e locul aici de a prezenta detaliat graficul arivismului, aşa cum el e înregistrat de un secol şi mai bine de literatură. Subliniem doar extinderea ariei sale de acţiune, oglindită în proza ultimelor decenii. Stănică Raţiu îşi exercită vocaţia pe tărîm matrimonial, fiind un agent al pertractărilor familiale. După consolidarea averii şi a funcţiei publice, eroul lui Ion Marin Sadoveanu îşi scrie firma: „G. Urmatecu — avocat". Numai că în perioada pe care o străbate la urmă, e derutat, strategia loviturilor mici şi îndesate, aplicate adesea uniform, prin ameninţări crunte, nu mai e rentabilă. Analfabet, Tănase Vasilescu Lumînăraru (*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*) nu ezită să înfiripe afaceri în stil mare. Totuşi, epoca revendică o cizelare a manierelor, o perfecţionare a mijloacelor de ajungere. Debitul retoric al lui Stănică Raţiu este acum mai eficace decît viclenia elementară şi pumnul viguros al lui Tănase Scatiu. Gore Pirgu şi-a însuşit cîteva fraze („mais, voyons, mais, voyons..." sau „Ei, oricum, Montaigne e drăguţ, are părţile lui"), dar distinşii săi companioni de petreceri îl strivesc sub dispreţul lor.

Pînă la G. Călinescu (*Bietul Ioanide*), literatura română n-a înfăţişat stăruinţa parvenirii la oameni solicitaţi de problemele spiritului, cunoscători de limbi străine, „putrefiaţi de cultură". Cu Camil Petrescu, romanul românesc cunoaşte figuri de ambiţioşi intelectuali, dar autorul *Patului lui Procust* n-a năzuit spre o imagine de anvergură a decăderii moravurilor în cultură. În ciclul Hortensiei Papadat-Bengescu, voinţa de putere, atunci cînd e descrisă, are şi un caracter obsesiv biologic, în afara interesului special pentru artă sau ştiinţă.

În schimb, în *Bietul Ioanide* găsim toate racilele parvenitismului intelectual pe care o sociologie ştiinţifică le-ar depista, clasificîndu-le apoi pe categorii. De la un tip la celălalt, trăsăturile se accentuează şi se completează, alcătuind un tot unitar. De aceea, *Bietul Ioanide* conferă descripţiei realiste o amploare de cronică.

Întîi de toate, scriitorul susţine incompatibilitatea dintre cultură şi parvenire. Odată cu deplasarea interesului spre alte zone, veleităţile serioase dispar. Este respinsă lămurirea sofistică pe care o propune la o masă prietenească Pomponescu. „Eh! oftează el, multe ar face omul dacă n-ar fi gre-

utățile vieții, opera creatoare cere libertate, bunăstare". Și oratorul deplînge apoi deturnarea silită de la intențiile mari inițiale, elogiază eroismul generației sale care a pregătit, cu jertfele ei, drumul celor mai tineri. Ceilalți îl aprobă, pentru că teoria le e favorabilă, îi pune sub semnul unei condiții fatale. Numai Ioanide e agasat. Indignarea lui exprimă punctul de vedere al autorului : „Sufletel citea pe Homer în grecește, hilarul Hagienuș descifra cuneiformele, Pomponescu nu era deloc un om fără pricepere în specialitate (beton armat), Dan Bogdan era un profesor cu reputație. Toți, într-un fel sau altul, găsiseră în viață mari înlesniri și erau acum cel puțin oameni lipsiți de orice griji materiale. Ce-i împiedica de la creația la care se simțeau obligați ? Ca să scrie o mică notă arheologică în zece ani, Hagienuș, omul cu gusturi bibliofile, care poseda cărțile cele mai rare și călătorise de atîtea ori în străinătate, se văita la toată lumea de dificultățile studiului, de lipsa de concurs. Pentru acea notă, estorca mereu aconturi, ajutoare, delegații în străinătate și, lucru curios, nici un oficial nu se credea mistificat, toți îi dădeau dreptate." Un alt amic din cercul lui Ioanide, Gulimănescu, ocupă numeroase posturi decorative și remunerative, obscure și disparate : cenzor într-o bancă, lector la o editură, consilier juridic al unei întreprinderi, multe venituri fără nici o activitate, doar prezența la cîte o întrunire festivă. Bineînțeles că la solicitările importante, care presupun investiție de forțe spirituale, Gulimănescu răspunde negativ. Eroii *Bietului Ioanide* dezertează de la îndatoririle lor creatoare, fiindcă înțeleg afirmarea cu totul altfel. Stadiul lor de lașitate și inerție a spiritului e cu atît mai lamentabil, cu cît se conturează pe fundalul ascensiunii fasciste.

Ca să se dea un diagnostic precis arivismului intelectual, se acordă o atenție majoră presiunii evenimentelor politice, raportului de forțe existent. De la *Enigma Otiliei* încoace, se poate constata preocuparea sporită a romancierului pentru judicioasa reflectare a epocii, în configurația ei complexă. (Unele inadvertențe în prezentarea legionarilor au fost înlăturate în *Scrinul negru* și ele nu pot contrazice imaginea de ansamblu, de verdict implacabil.) Fiecare din eroii romanului leagă de fluctuațiile politice o speranță personală. Deși proferă în cerc intim blesteme împotriva Mișcării, avînd

oroare de brutalități, în taină ei intră în legătură cu reprezentanții ei, îi închiriază localuri, îi cer sprijinul pentru săltarea politică. În același timp, Gulimănescu, Sufleţel și Dan Bogdan tratează pe ascuns cu reprezentanții legionarilor fără să se destăinuie unul altuia. Din prudență, și nu din rușine, acțiunea lor e în mare măsură clandestină și se eschivează să dea pe față adeziunea.

Confiscarea privilegiilor depinde nu numai de jocul intereselor politice, dar și, implicit, de trăinicia legăturilor de rubedenie, de protecția clanului căruia eroul îi aparține. Undeva, tema culturii (*Bietul Ioanide*) se intersectează cu cea a familiei (*Enigma Otiliei*). Încă din descrierea avatarurilor Otiliei, reiese cît de profund intuiește romancierul un canal al parvenirii în epocă.

În *Bietul Ioanide*, tema e amplificată, cu un orizont politic mai vast. În jurul puternicilor zilei se constituie cohorta de susținători, reuniți pe același arbore genealogic, care-și repartizează între ei treburile de stat, controlul vieții publice, catedrele universitare, saloanele mondene, cercurile de intelectuali. Clanul e adesea deasupra rivalităților politice, un organism capabil să conserve sub orice guvernămînt pozițiile familiei. În același trib există și exponenți ai oficialității, dar și ai opoziției, astfel că la orice perturbare protecția e asigurată. Atît membrii familiei Gaittany, de proveniență aristocrată, cît și cei ai familiei Conțescu, originari din clasele mijlocii, sprijină activ, prin unii din interpușii lor, mișcarea legionară, păstrînd totodată aparențele de neutralitate și posibilitatea de a se scutura de orice răspundere în cazul unui eșec. Vedem deci că scriitorul pătrunde perspicace mecanismul economico-politic al epocii.

Clanul Conțescu, favorizat în era burgheză, e sistematic organizat și se bizuie pe concentrarea răbdătoare a puterilor, pe evitarea oricărui hazard. Familia e astfel distribuită încît totdeauna unul din membri deține o funcție politică și facilitează celorlalți accesul la autoritatea publică. Funcționează un instinct al adaptării la situație, în așa fel, încît membrii mai tineri ai familiei pot cocheta cu legionarii, fără dezaprobarea celor mai în vîrstă înscriși în partide de tradiție istorică. La sărbătorirea geografului, participă reprezentanți ai tuturor departamentelor (directori și secretari generali), ast-

fel că numai Conțeștii puteau constitui, remarcă G. Călinescu, un adevărat aparat de stat. Rețeaua familială elimină piedicile din drumul parvenirii. Lumea universitară devine astfel pentru ei un sat de rubedenii. La cele mai umilitoare atitudini (pînă la urmă eficace) recurge profesorul Dan Bogdan, ca să solicite mici avantaje pentru numeroasele sale rude, smulgînd, prin îndărătnicia lui, consimțămîntul celui la putere. Se dovedește aici, din nou, într-un fel riguros, metodic, cum depinde parvenirea de autoritatea regresivă a clanului.

Fiindcă G. Călinescu tratează acum familia ca itinerar de promovare a intelectualității, interesează tocmai accepția dată culturii în straturile avute. Pentru cei care decid asupra destinului castei, sugerînd încuscririle convenabile, factorul valorii spirituale are o însemnătate cu totul relativă. Pînă și Gaittany, care îl admiră în felul lui pe Ioanide, nu-și închipuie vreodată că l-ar putea include în familie. Madam Valsamaky-Farfara, care frecventează mediile intelectuale și se remarcă prin finețe în maniere și tăcută îndemînare în afaceri, nu posedă nici un fel de cunoștințe sigure în materie de artă și literatură. Noțiunea de notorietate nu are pentru familia ei vreo semnificație decît raportată la tabloul corelațiilor sanguine. Personalitățile sînt evocate prin unghiul rudeniei. Eminescu e mult mai puțin cotat decît Alecsandri, în cercul familiei Valsamaky, fiindcă se poate dovedi cu scrisori și alte documente că bardul din Mircești se înrudește într-un grad oarecare cu Madam Farfara.

Evident, arviștii intelectuali nu desconsideră deloc resorturile puterii de clan. Observația scriitorului e adîncă, nuanțată. În relația amoroasă cu Ioana, fiica doamnei Valsamaky, Pomponescu mizează și pe o pătrundere într-o tagmă cu rădăcinile viguroase și întinsă zonă de desfășurare, care se ține de reguli, și nu de instincte. Oameni politici de teapa lui Pomponescu știu cît de trainice sînt asemenea raporturi și în vremuri senine, dar mai ales în cele de restriște. Oricît de importanți, pe vizitatorii din anticameră îi prețuiește mai puțin, prevede labilitatea lor și se străduie să strîngă în jur familiali permanenți, cei care nu pot să denunțe legăturile. „Ar fi vrut să aibă «rude», așa cum avea Gaittany, iar în sferă burgheză, Conțescu." De la cercul restrîns al familiei pînă la interesele mai largi ale unei categorii sociale,

mecanismul autorității e divulgat cu deosebită luciditate în romanele lui G. Călinescu. Cu atît mai mult, în *Bietul Ioanide,* puterea decisivă aparține unei prezențe care planează deasupra vacarmului, cu criteriile ei abuzive de distribuire a avantajelor și dizgrațiilor. Resortul parvenirii e determinat de intuirea acestei relații de subordonare. Puterea aparține statului, prin canalele lui fățișe sau oculte, prin sistemul relațiilor, prin corupere și represiune, statul burghez, care are la dispoziție rangurile publice, clădește sau ruinează reputațiile, consolidează sau distruge averile. Cel care nu știe să manevreze pîrghiile acestei ascensiuni — cu concesiile grave făcute demnității și cu stînjenirea propriilor aptitudini creatoare — riscă să alunece în anonimat.

Ceea ce subsistă în natura parvenitului, chiar în etapa rafinamentului cultural, este pofta de a înhăța prada. În cercul lui Ioanide, toți stau într-o veșnică pîndă și urmăresc încordați posibilitățile de profit. Dacă obstinația e mai puțin fățișă, mai puțin grosolană, ea se menține, la adăpostul aparențelor, tot atît de feroce. E adevărat că în opoziție cu exemplarele clasice de parveniți, la eroii lui Călinescu forța și, oricum, cheful de a cheltui energia au dispărut. O moliciune, o lipsă de vlagă caracterizează, cum am văzut, activitatea lor profesională. Dar vînătoarea de posturi nu cere efort intelectual și, în orice caz, pe acest făgaș, proviziile lor de voință sînt destule.

Ca și predecesorii lor, în ciuda pretențiilor, absența scrupulelor morale e flagrantă. Nimic nu-i stingherește pe eroii romanului în urîtele compromisuri. Pentru un avantaj cît mai mic, convingerile, normele etice sînt repudiate ; și, inerent, cum observă necontenit Ioanide, sensul constructiv, umanist al culturii, ai cărei profesioniști erau. „Fiziologia" unui asemenea intelectual a fost bine definită de Eugen Luca [1]. *Bietul Ioanide* este o proiecție sarcastic-nimicitoare și, în esență, realistă, a spiritului de coruptibilitate de care s-a făcut vinovată, în anii dintre cele două războaie, o parte a intelectualității.

Ce schimbare s-a produs în procedee ? Ațintiți spre obiectiv, în starea caracteristică de pîndă, eroii romanului,

---

[1] *Originalitate problematică și tipologică, Contemporanul,* nr. 25, 1964.

obişnuiţi ai saloanelor şi restaurantelor, reeditează indiscreţia înaintaşilor. Dacă Stănică Raţiu cotrobăieşte prin toate ungherele casei lui moş Costache ca să descopere banii ascunşi şi-l pironeşte pe patul de suferinţă cu ochii săi iscoditori, iată că şi Gaittany, într-o locuinţă străină, inspectează curios interiorul, înregistrează orice modificare, se informează conştiincios, îşi ia chiar note. Cu spionajul se ocupă frecvent Sufleţel şi Hagienuş. Cînd îl vizitează pe Ioanide pe schelă, amîndoi se strecoară tiptil, dornici să surprindă un moment palpitant. Înainte de a intra la Gaittany, Sufleţel aude zgomote şi vede din dosul perdelei umbre mişcîndu-se. Atunci se ascunde între ferestre ca să asculte. La Hagienuş acasă, metoda supravegherii prin gaura cheii este atît de uzitată, încît guvernanta, simţind un obstacol în calea vederii, dă cu mătura prin broasca uşii şi-l înţeapă la ochi chiar pe stăpîn. Ancheta, scormonitul, descusutul este ocupaţia preferată a tuturor.

Indiscreţia incită spiritul de intrigă. Manevrele de culise au fost dintotdeauna o armă de temut a parveniţilor. Dacă insinuarea murdară, prea transparentă, este oarecum anacronică (doar „romanticul" Gonzalv Ionescu o mai întrebuinţează), clevetirea îmbracă în mediul intelectual un veşmînt monden, are o desfăşurare mai potolită. Cu aerul său oficios, Pomponescu primeşte cu plăcere cancanurile, fără să se amestece direct. Anticamera, în care îşi face apariţii austere, e un fel de redacţie de ştiri, un centru de informaţii asupra comportării intelectualilor, amici sau adversari. Chiar pe soţia lui, Pomponescu o ascultă cu amabilitate îngăduitoare cînd îndrugă vrute şi nevrute despre cercul lor de cunoscuţi.

La cei din jurul lui Pomponescu, savurarea intrigii e mai vizibilă. Cînd ştie un fapt de ordin confidenţial (a surprins îmbrăţişarea lui Ioanide cu Sultana, fiica lui Saferian), lui Hagienuş îi sticlesc ochii. Plăcerea complicităţii şi a umilirii victimei e pentru el mai mare, adesea, decît plăcerea de a abuza de situaţie prin delaţiune. Demonul intrigii şi al clevetirii îl instigă pe Andrei Gulimănescu, care e de-a dreptul înfricoşat cînd nu e la curent cu ultimul incident petrecut. Singur îşi asumă rolul de a transmite mai departe cele aflate. E considerat un emisar al veştilor neplăcute, iar Ioanide, pe care-l întărîtă cu prorociri sumbre, îl porecleşte „cucuvea".

În traiul placid, audierea unui cancan ţine loc de eveniment, de aventură. Cînd asistă la o întîmplare, Gulimănescu se înfierbîntă, salivează, priveşte pe păgubaş cu o mare curiozitate, simulează compasiunea, distrîndu-se în sinea lui de nenorocirea altuia. Tolăniţi în fotolii, digerînd mîncărurile alese, eroii *Bietului Ioanide* au excitaţii sedentare. Bîrfa se supune, de aceea, unui ceremonial de pregătire, de expunere, de comentare. Nimic din ce e senzaţional nu trebuie ratat. Spiritul de intrigă găseşte o întruchipare mai decentă, în limitele convenienţelor, în anecdotă. Descinzînd din Stănică Raţiu, eroii *Bietului Ioanide* îmbină şi ei parvenitismul cu miticismul. De la schimbul hazliu de replici din berărie, caragialismul este transplantat acum în cenaclul intelectual. Nu e de mirare că virtuţile latente ale amicilor lui Ioanide se valorifică în conducerea conversaţiilor. Anecdota se subţiază şi se rafinează, străbate prin alambicul culturii, al instrucţiei. Contează tîlcul glumei, succesiunea ei, felul cum e spusă. Un maestru al debitării anecdotelor e Smărăndache. Nu e un colportor oarecare : „El rotunjea ştirile, le dădea aspectul unor ficţiuni, le prevedea cu o poantă şi cu o sociologie, transformîndu-le în documente pentru uzul intelectualului, ştiind cu toate acestea să retragă orice aparat ştiinţific cînd ascultătorul gusta anecdota simplă". Răsfăţat de numeroase rude, revendicat de toate cercurile selecte, invitat pretutindeni, el nu mai poate să stea acasă. Nu reuşeşte să citească o carte în întregime şi mai ales să se apuce de scris. Ca un nomad citadin, el trece de la o masă la alta şi întreţine auditoriul cu cele mai noi poante. Decorul salonului şi al anticamerei, intimitatea aleşilor zilei îi trebuiau lui Smărăndache ca să-şi justifice lenea intelectuală. În schimb, consoarta lui, Smărăndăchioaia, îl însoţeşte în colind, pentru că înţelege viaţa în chipul unui carnaval continuu. Ceea ce lansează Smărăndache, spre deosebire de Gulimănescu, e spus cu tact, cu respectarea manierelor, fără insistenţă deplasată. Denumirile lui Smărăndache au putere de circulaţie : „excomunicarea lui Ioanide" (după discursul ostil al lui Pomponescu), „catedromania" (agitaţia obsesivă a lui Gonzalv Ionescu), „bazarul lui Pomponescu" etc.

Pretutindeni, rostul lui decorativ şi de condiment al discuţiilor e apreciat : „— Toate le ştii, zise rîzînd Pompo-

nescu. Nu vii să iei masa cu mine? Smărăndache răspunde că bucuros, însă a lăsat-o pe Smărăndăchioaia într-un loc, și cere permisiunea de a preveni. — Să vie și doamna! propusese Pomponescu, care se recrea în prînzuri de acestea în cerc restrîns, cu oameni fără malignitate, distractivi, dar respectuoși, acceptînd o eternă distanță."

În locul rapsozilor din taberele luptătorilor antici, Smărăndache celebrează și el performanțele de vitejie din saloane. Aventura relatată, cu poante și calambururi, e pe măsura ascultătorilor. În timp ce Ioanide cheamă la cucerirea Troiei, la temerare incursiuni ale spiritului, aheii moderni zac pe canapele plușate și se bat, cu vorbe meșteșugite, cu glume din vreme preparate, pentru o sinecură. Hagienuș este chiar numit în derîdere Ulysse, fiindcă uzează de o savantă șiretenie pentru vînzarea unui cavou cu suprapreț.

Dacă Joyce a parodiat *Odiseea*, istorisind rătăcirile unui mic funcționar într-o zi oarecare, *Bietul Ioanide* este o *Iliadă* bufă. Cum decurge o întrunire a taberei de luptă? După timide controverse pe subiecte savante, discuția coboară repede pe o albie domoală, reconfortantă. Legănați de frazele de efect și de calambururi, eroii *Bietului Ioanide* se simt în elementul lor. După ce Smărăndache istorisește cum Gonzalv Ionescu consultă în fiece dimineață rubrica morților din *Universul*, să vadă dacă n-a decedat un profesor universitar, și angajează convorbiri telefonice cu fiecare titular de catedră ca să aibă evidența lor sanitară, Hangerliu le vorbește comesenilor despre jocul cu țurca și declară că va trimite cumnatului său, contele Assheton Jones, bățul ascuțit la cele două capete, indicîndu-i totodată regulile jocului. Tot la propunerea lui Hangerliu se organizează o competiție, „trasul în degete", din care Suflețel iese zdrobit. La o altă reuniune, amicii fac haz nebun pe seama lui Conțescu, care luase o pisică acrobată, rătăcită de circ, drept un animal rar, obiect de studiu etc., etc. Beatitudinea e totală cînd se desface ghemul anecdotelor. Pînă și într-un cavou, la un festin ad-hoc, Hagienuș spune anecdote cu un sarcasm bonom, fără oroare de imaginile mortuare. Toate acestea se petrec în timp ce cumplite amenințări apasă destinul țării. E o dimensiune esențială, a dezertării intelectuale, pe care scriitorul o evidențiază.

Bietul Ioanide sintetizează magistral dialectica relației între omenesc și automatism. Procesul este studiat mai pregnant în datele lui sociale, cu determinările istorice precise (epoca de intense convulsii 1930—1940). Am văzut că tentația succesului public, a săltării în avere, răvășește spiritele, le sustrage de la îndeletnicirea creatoare, le unilateralizează. Funcția regresivă a autorității (mecanismul statului burghez) decide calea degradării în parvenire. G. Călinescu dezvăluie aspectul grotesc al fenomenului. Și aici, deci, ființa umană își pierde treptat facultățile multiple, lăsate în stare de amorțire, se comprimă, se atrofiază pe singurul traiect al ajungerii. De la un moment dat, în goana după funcții și capital, reacțiile se repetă și se mecanizează, resursele nefolosite secătuiesc de la sine, mișcarea sufletească se rezumă la aceeași schemă, automatismul înlocuiește viața autentică, productivă.

Tot ca în *Enigma Otiliei*, este căutat aspectul comic, și nu cel tragic — al renunțării la uman —, deși nu întotdeauna apare etapa ultimă, de deplină abreviere. La unele personaje din *Bietul Ioanide* acțiunea este abia în curs de desfășurare și se încheie, mai tîrziu, în ipostaza descrisă de *Scrinul negru* (Sufletel, Hagienuș). Altele ating o treaptă de extremă monomanie, și echilibrul automatismului în parvenire, aproape perfect, se rupe din pricina solicitării prea intense (Gonzalv Ionescu și chiar Pomponescu). Oricum, degenerarea funcțiilor nu trebuie înțeleasă simplist, ca o reducție a capacităților spirituale ale protagoniștilor. Nu rareori, voința de a parcurge calea arivismului beneficiază de toate aptitudinile — vocație, sete de cultură, competență în domeniul de specialitate —, cizelate prin școală, studii, mediul select frecventat. Cu atît mai izbitoare este investiția de energie în scopuri mărunte, fără noblețe. Mai departe, complacerea în universul automatizat este o consecință a unei prelungite deprinderi, în decursul căreia au fost înfruntate destule impedimente, opoziții firești ale unui organism viu, cu un sistem de justificări morale pregătit îndelung. Acumularea progresivă e înregistrată cu autenticitate, fără liniarizări facile, în spiritul unei demonstrații care ține seama de subtilitatea implicațiilor. În această demonstrație, examenul caracterelor realizează apogeul.

Sînt prezentate diferite grade ale adaptării la automatismele vieţii pe plan intelectual. E necesar să ne oprim la cîteva dintre ele pentru a înţelege, în detalii, raportul dintre exerciţiul arivist şi pierderea identităţii spirituale. Difenţierile pe care le relevă autorul dovedesc arta lui desăvîrşită în construirea portretelor.

Un stadiu de împlinire, de rotunjire, îl prezintă Gaittany. El este omul de lume prin excelenţă, care duce convenienţa pînă la formele cele mai epurate de neprevăzut. Prezent la toate reuniunile, este întruchiparea stilării de salon, care presupune doar un mimetism al vieţii intelectuale. Lui Gaittany îi place societatea oamenilor de spirit şi alege premeditat această „zonă de patrulare".

Dacă Stănică Raţiu reeditează pe Cicikov şi, în loc de „suflete moarte", plasează fete de măritat, Gaittany este un agent al valorilor spiritului, un traficant de valută intelectuală. În fond, el n-are nici o perspicacitate în stabilirea veritabilului prestigiu al personalităţilor şi se ghidează după o bursă a opiniilor la ordinea zilei. Fără imaginaţie, el primeşte părerile altora şi le transmite, pînă ce prima obiecţie autorizată îi diminuează elanul. Încrederea în sine e atît de mare, încît, în fundul sufletului, se socoate un fel de demiurg care descoperă şi promovează oamenii de calibru superior. „Acesta era şi motivul, scrie G. Călinescu, pentru care se debarasa repede de cei căzuţi în discredit. Se temea să nu fie tras la răspundere." De fapt, la el criteriul valorii autentice nici nu contează. Talentul depinde de conjunctură, şi Gaittany n-are nici un scrupul ca să abandoneze un om devenit vulnerabil din punct de vedere social. În *Bietul Ioanide*, Gaittany, un nou Stănică Raţiu, e factorul mobil. Care e sfera şi modalitatea acţiunii zilnice ? Asemenea lui Cicikov, nimic nu egalează la el plăcerea de a circula. Vehiculul este de astă dată modernizat. Instalat confortabil în automobil, el cutreieră oraşul şi difuzează ştirile importante, lansează apeluri de încurajare şi avertizează pe cei în primejdie. Cînd se apropie de casa unui amic, opreşte maşina, îşi scoate tacticos una din mănuşi, descinde şi salută cu o jovialitate nedezminţită : „Să trăieşti !" Adaugă apoi complimente agreabile, pe care cei avizaţi le primesc cu circumspecţie, ştiind că ele n-au nici o acoperire. La conversaţii, Gaittany parti-

cipă prin rotațiile și serpentinele efectuate cu degetele mîinii : spirala ascendentă indică euforia, cea întoarsă, descensivă, compătimirea. De la aprobarea superlativă, trece, influențat de o altă replică, la o tensiune mai moderată, ca apoi efuziunea să se stingă total. Vădit sugestionat de o idee a lui Ioanide, Gaittany începe să descrie în aer arabescuri cu degetele, dar mișcarea imperceptibilă de persiflare a gurii lui Pomponescu întrerupe pirueta, o tempereazǎ subit. După cum cer uzanțele, Gaittany nu spune decît „da" sau „perfect", însoțind aprobarea de exclamații și de rîsul lui radios. Nu acordă unei vizite mai mult decît jumătatea de oră protocolară. Își consultă ceasul, își ia rămas bun în termeni de o exuberanță devenită proverbială și, cu o afectare teatrală, se urcă în mașină, unde, tolănit în fotoliul reconfortant, desface agenda și bifează vizita efectuată. La adresa următoare, Gaittany apare proaspăt, complet aerisit de impresiile culese cu puțin înainte.

Ca și Swann al lui Proust, el frecventează sfere suprapuse, complet izolate, între care nu stabilește nici un contact. Fără această capacitate de primenire și purificare, n-ar mai putea îndeplini cu atîta aplicație obligațiile sociale. În opoziție cu Swann, nici un impuls amoros nu-l conduce în incursiunile etajate (de altfel, G. Călinescu ocolește complet, deocamdată, în *Bietul Ioanide*, viața sentimentală a lui Gaittany). El se dăruie pelerinajului monden cu satisfacția de a îndeplini un ceremonial. Animația de felul celei expusă de Stănică Rațiu beneficiază de arta înnăscută a mistificației. Talentul păcălelii îl are și Gaittany, însă cu o decență care aparține castei (familie aristocrată). Lui Gaittany îi place să înjure, să facă scandal, să poruncească numai la el acasă, unde, oricum, nu invită pe nici unul dintre amicii săi. În public, poza distincției voioase nu poate fi niciodată clintită. Din arsenalul lui demagogic nu face parte debitul verbal (Stănică Rațiu), ci gestica descrisă mai înainte. G. Călinescu stăruie asupra planului social și etic al automatismului. Gaittany învăluie cele mai memorabile compromisuri într-o pînză a bunelor maniere, are grijă să creeze aparențe de loialitate și corectitudine. Nu se devotează nici unei credințe, cu toate că e în contact cu fiecare. De aceea, nu poate fi surprins în flagrant delict. Deși sprijină pe legionari și

obține avantaje de pe urma lor, în anchetele care urmează vinovăția lui nici nu e pusă în discuție. Gaittany are deliciile urzelii, dar nu suportă ordinele, slujbele ierarhice, alege instituții cu caracter autonom, de preferință posturile de director, care evită dependența de o autoritate superioară și birocrația. Visul lui rămîne sinecura. Pentru Gaittany, suprem este cultul succesului, al reușitei practice în viață. Voluptatea cu care se răstoarnă în pernele mașinii, disprețul cu care privește spre pietoni intră în regulile jocului de-a puterea, pe care-l agreează Gaittany.

Automatismul e armonios, egal în toate fazele, calchiat în întregime pe ființa vie. Nu totdeauna se poate desluși mobilul intervențiilor lui Gaittany. Uneori el se informează, comunică știrile, sugerează soluții, fără a fi direct interesat. Ascultă atunci de plăcerea de a se afla în toate misterele, de a obliga de fapt pe toată lumea, de a cunoaște ițele fiecărei acțiuni. Funcționează astfel o inerție a mișcării reflexe, o gratuitate, ca și, uneori, la avocatul familiei Tulea.

Pentru G. Călinescu, Gaittany este materializarea lipsei de dramă, a seninătății absolute. Universul în care se deplasează uniform e închis, netulburat. Fiindcă reacțiile se subordonează continuu unui oportunism organic, care nu cunoaște vreo tresărire a conștiinței, automatismul conveniențelor la Gaittany are mari resurse de subsistență. Mecanica parvenirii senine în funcții publice, cultul succesului la un exponent al aristocrației —, iată revelația personajului.

Comparat cu Gaittany, Pomponescu este și el omul uzanțelor. Al căror uzanțe ? Pomponescu nu joacă rolul omului de lume, „misitul" de salon, ci rolul ministeriabilului. Dacă Gaittany, prin tradiție și ereditate, este spontan în efectuarea ritualului, cel de al doilea, cu obîrșie socială mai modestă, a avut nevoie de îndelungi repetiții, de asimilări sîrguincioase. La vîrsta descrisă în roman, aparența a acoperit total, pentru un ochi străin, sforțarea de la început. Bărbat înalt, bine legat, cu mustața forfecată, mîncată de caniție, îmbrăcat cu smoking tivit, Pomponescu este ceremonios, important și solemn, de o infatuare discretă. Oficiază grav în toate clipele, acordînd parcă audiențe chiar în discuțiile între prieteni, în conciliabule intime.

Pe Pomponescu l-a sedus arta reprezentării : poza rituală, impecabilă, aerul distant, ușor melancolic, sobrietatea decoroasă și plină de tact, zîmbetul, cînd enigmatic spre a insinua complexitatea problemelor și trebuința de a examina un material, deocamdată nedivulgabil, cînd grav, spre a sugera că destăinuie adevăruri elaborate în zone de înaltă radiație, accesibile doar unui număr restrîns de persoane. Retorismul lui Pomponescu nu cunoaște acute, este temperat, cu ponderea oratorului care condescinde la confidențe față de subalterni.

Este explicat în adîncime personajul prin antecedentele biografice elocvente. Toată viața Pomponescu a atribuit o însemnătate excesivă relațiilor, prestigiului practic, imediat. Premiile, decorațiile, avansările, anticamerele, aplauzele auditoriului i-au hrănit orgoliul. Personajul exprimă spiritul coruptibil, cu păstrarea aparențelor, al politicianului dintre cele două războaie.

Dar Pomponescu e departe de a atinge seninătatea în oportunism a lui Gaittany. În fond, el nu e un echilibrat și un satisfăcut moral. Un sentiment ascuns de suferință și de ură îl macină lăuntric. Lucid, el intuiește mascarada vieții publice. Este dornic uneori de o laudă spontană, necoruptă și nu se lasă atunci indus în eroare de respectul protocolar al celor din jur. Sensibil la adulație, Pomponescu știe în același timp cum e pus în acțiune resortul intereselor. Prețul onorurilor sociale este o renegare. Pomponescu, specialist în beton armat, cu posibilități de afirmare în domeniul arhitecturii, preferase calea succesului de emfază. Niciodată ministrul nu se consolează însă de ratarea omului de artă.

Instigat de ajutorul său, Butoiescu, Ioanide clasifică indivizii în metafizici și pragmatici. În categoria metafizicilor se include pe sine, în sensul că trăiește într-o sferă abstractă, urmărește liniștea gîndurilor sale și pare a se coborî în prezent numai spre a-și apăra această izolare. Diligențele în concretul vieții constituie doar o protecție pentru deliciile intelectuale gratuite. „Omul metafizic e viclean, îți rîde, se face că te ajută, trece pe stradă uitîndu-se în dreapta și-n stînga, în fond e absent. Se preface ca să scape de contingențe." Pe ceilalți : Gulimănescu, Smărăndache, Gavrilcea, arhitectul îi așază pe diferite trepte în categoria pragmaticilor, care trăiesc numai fenomenal, în sfera întîmplărilor

zilnice. Pomponescu pendulează între cer și pămînt. „Un caz tragic, spune Ioanide, un oscilant între două puncte cardinale. Pomponescu aspiră la abstracție și nu se poate smulge din efemer. Cînd nu e în guvern, suferă de a nu fi ministru, cînd e ministru, suferă că a părăsit arhitectura." Tragic, e un fel de a spune, fiindcă autorul nu insistă atît pe destrămarea omenescului, cît pe colectarea de ridicol prin respectul față de conveniențe. Pînă și iminența catastrofei (moartea) e descrisă cu infime elemente de tragedie și cu enormă doză de comic grotesc.

Să privim oscilația continuă a lui Pomponescu între cele două emisfere. Ca om de stat, el nu renunțase complet la ideea de a face un lucru excepțional în arhitectură și, din cînd în cînd, în momentele de mizantropie, de decepție politică, Pomponescu se închide în biroul lui și lucrează la planurile unei Catedrale. Într-una din escapadele lui în mijlocul poporului, un copil îi pune o întrebare (ce meserie are ?) care-l descumpănește. Pomponescu se simte stînjenit să răspundă că e ministru, iar arhitectura n-o mai profesa de mult. Pentru a aprecia exact situația lui Pomponescu, trebuie spus că politica pe care o promovează este de un conformism degradant, de pactizare cu toate partidele, numai din dorința de a intra în lista guvernului și de sprijinire chiar a legionarilor în calitate de avocat la primele procese judiciare (pe Gavrilcea, dirijor de asasinate, îl recomandă ca pe un element tînăr, foarte inimos, dotat cu vocația organizării și cu un simțămînt religios exemplar). Din naționalismul său cucernic pe plan politic pleacă și concepțiile estetice în domeniul arhitecturii. Lucrînd la proiectele unei Catedrale a Neamului, pe care n-o construiește de fapt niciodată, Pomponescu profesează un conservatorism mistic : „tradiția noastră religioasă ne-a obișnuit cu un tip de biserică potrivit peisajului nostru românesc, o biserică în acord cu natura și cu smerenia poporului nostru". Ioanide are cuvinte aspre la adresa teoriilor lui Pomponescu, de umilitate filistină și defetistă.

Rivalitatea lui Pomponescu cu Ioanide este, pe plan narativ, o cale de dezvăluire a nemulțumirii ascunse a ministeriabilului. Invidia lui Pomponescu crește cînd constată exaltările pe care le declanșează preopinentul său, fiindcă, iubit

sau detestat, Ioanide există prin însăși agitația stîrnită. Bineînțeles, antipatia se exteriorizează la Pomponescu în forme învăluite, lipsite de ostentație, amendate de nenumărate justificări pentru propria conștiință. (Ca să motiveze persecuția rivalului, ministeriabilul simte nevoia să-l califice cinic, fanfaron, lipsit de moralitate, și ideea că așa-zisa lui dezinteresare la onoruri e o formă perversă de parvenitism îl satisface cel mai mult.) Evoluția conflictului Ioanide-Pomponescu formează un ax al romanului. Caracterul încleștării e determinat de structura psihică divergentă a eroilor. Complet străin de brutalitățile verbale și fizice, Pomponescu e omul limbajului diplomatic, al manevrelor subterane, amortizate prin eleganța formulărilor. Nu ia singur măsuri împotriva lui Ioanide, nu sanctifică public inițiativele celorlalți (care știu însă prea bine că-i fac plăcere ponegrindu-l pe rival). De fapt, Pomponescu nu-și permite să facă măcar o insinuare, evită orice atac deschis. Sugestiile lui sînt abia perceptibile, dar anturajul are deprinderea de a ghici ordinele tăcute, și represaliile împotriva lui Ioanide se țin lanț.

Itinerarul pe care-l parcurge ministeriabilul este acela al unei iritări crescînde, care zdruncină, la un moment dat, poza ceremonioasă. Pomponescu e mereu contrariat și face eforturi să convertească surîsul dureros în cel protocolar, al melancoliei distinse, al modestiei pompoase. Arhitectul îl jignise prin seducerea Ioanei, prin ridicarea bazilicei, prin reputația pe care și-o cîștigase în lumea specialiștilor și în cercul de amici. Voința lui Pomponescu de a fi în toate împrejurările elegant și senin nu rezistă la greaua încercare a competiției cu Ioanide. Din prea îndelungata reprimare, ulcerațiile lăuntrice se întipăresc, pînă la urmă, pe chipul ministrului, care capătă o gălbejeală de icter și ticul mișcării mustății se accelerează, încît se preface în spasm. Sentimentul întrecerii și al înfrîngerii, spectrul ratării, de care nu se poate apăra din pricina lucidității, eșecul carierei politice distrug eșafodajul clădit cu trudă.

Momente antologice ale romanului sînt dedicate fazei de crepuscul a omului de stat. Pomponescu nu mai poate trăi fără jocul convenienţelor, dar nici nu le mai poate aproba. Automatismul e dereglat. Scos din minister, amenințat cu asasinatul, părăsit de „curtenii“ politici, boicotat de amici,

Pomponescu are convingerea că a făcut o eroare gravă și că prestigiul îi e total compromis. După timide tentative de a relua uneltele de arhitect, cade într-o cumplită descurajare. Proiectele vechi i se par banale, înzorzonate, și acum, fără greutate, le găsește cusururi. Nu mai posedă entuziasm ca să rectifice și să recupereze. Pomponescu are viziuni catastrofice și privește cu un groaznic scepticism viitorul. În scrisoarea către Al. Piru, G. Călinescu remarcă : „Scena în care i se înapoiază proiectele expuse, înșirîndu-i-se prin casă, e capitală pentru definirea lui. Pomponescu e un personaj serios, delicat, care, chiar în momente de exacerbare a amorului propriu (căci la asta se reduce invidia lui), nu are, din cauza educației, curajul de a ataca direct. El trece printr-o criză de ură justificată, virilă și profesională, pe care apoi o învinge ca un gentlemen."

Contracțiile derutei au numai aparent o formă tragică. Pomponescu e zbuciumat de o falsă dilemă, ceea ce mărește efectul ridicol. De raportul cu mulțimea, cu publicul (de la ministeriabil la solicitanți), depinde liniștea lăuntrică a personajului. Prin construcție și educație, Pomponescu nu poate trăi în anonimat. Chiar melancolia lui e sociabilă, și ministrul era văzut deseori plimbîndu-se pe jos, peripatetizînd, cu sentimentul că opinia publică înregistrează pînă și indispoziția sa morală și caută să-l răsplătească printr-o sporită deferență.

Convins de aspectul decoros al vieții, Pomponescu simțise totdeauna nevoia oamenilor, și casa lui fusese deschisă nenumăraților amici și solicitanți. Chiar cînd nu se afla în mijlocul oaspeților, prezența lor în vecinătatea biroului său de lucru îi crea un regim moral de bună dispoziție. În perioada dizgrației, tăcerea telefonului îi provoacă o stare de gravă neliniște. Lipsa vizitatorilor, muțenia casei, nepăsarea trecătorilor, atitudinea puțin reverențioasă a unor vechi cunoscuți produc o criză nervoasă acută. Pomponescu, omul ținutei selecte, intră într-o apatie surprinzătoare, nu se mai bărbierește, poartă aceleași veșminte mai multe zile, tace distrat și visător în timpul meselor. I se pare că ziduri groase de plută îl separă de restul umanității și aerul mut începe să-i cînte la ureche, geamurile, mobilele vibrează, zuruie, nu mai poate distinge

între zgomot și liniște. Ieșirea din automatism îi dezvăluie o priveliște de neîndurat.

După ce se surpă fațada, personajul descoperă un vid interior, absența omenescului atrofiat și alungat de-a lungul anilor. Ultimul efort este acela de a relua inerția ceremonioasă, conștient, de astă dată iremediabil, de golul din adîncuri (deșertăciunea ambițiilor, superficialitatea prestigiului neîntemeiat pe o opinie statornică). Lucid, își joacă rolul comic pînă la capăt. Toate prerogativele cotidiene le îndeplinește acum, din nou, cu o liniște care celorlalți nu le prevestește nimic. Familia, fascinată dintotdeauna de prestanța lui, e bucuroasă că ritmul spectacolului a fost regăsit. Conform ritualului zilnic, seara, după ce săruta mîna doamnei Pomponescu-mamă, ministrul se retrăgea în dormitor. „Aici sta cîtva timp întins pe spate, cu mîinile pe deasupra plăpumii, într-o poziție de reverie și în așa fel încît nimic nu se clintea în toaleta sa, și o batistă fantesie, pe care o purta în buzunarul de sus al pijamalei, se păstra îndoită exact ca într-un smoking, apoi întorcea comutatorul și adormea în această postură solemnă."

Acum, în ultima seară, după ce toată ziua respectase uzanțele, se înclină ca de obicei în fața mamei, îi sărută mîna, apoi sărută pe tîmplă pe madam Pomponescu. Trece după aceea ca de obicei la geam, unde privește termometrul și, alături, pe perete, barometrul. „— Timpul e umed, Mamy. Să știi că are să ningă abundent." Cu aceste cuvinte, repetate de atîtea ori, Pomponescu pășește impunător, deschide ușa sufrageriei, încovoindu-se foarte puțin.

A doua zi e găsit mort, otrăvit, în patul său. Automatismul decoros, retoric, fusese scos din funcțiune.

Situația lui Gonzalv Ionescu, profesor de geografie, are o asemănare cu cea a lui Pomponescu : și el sucombă prin accelerarea la maximum a unui mecanism. La Gonzalv Ionescu toate energiile sînt concentrate spre un unic țel : ocuparea unei catedre universitare. Aici, G. Călinescu examinează într-o formă pură, finală, monomania arivistă. Atît de intensă este fixația personajului, încît el nu mai recepționează nimic în afara obiectivului căutat. Despre Ioanide nu știe nici unde locuiește, nici dacă e căsătorit, fiindcă arhitectul nu intră în vreun fel în sfera solicitărilor pentru ob-

ținerea catedrei. Abia mai tîrziu geograful va lua informații amănunțite, crezînd că tatăl lui Tudorel îi poate înlesni o întrevedere utilă. Apropierea războiului, știrile despre bombardamente îl lasă nepăsător pe Gonzalv Ionescu, cu totul stăpînit de singura preocupare.

Nu numai caracterul de separare și concentrație pe o dimensiune solicită pe romancier. G. Călinescu stăruie asupra însușirilor pe care patima le pretinde : rîvnă, perseverență, obstinație. Gonzalv are întocmit un tabel cu numele profesorilor, completat cu notații amănunțite asupra vîrstei, sănătății, antecedentelor de familie, operelor publicate. Într-o servietă impozantă a strîns toate lucrările sale, pînă la cele mai neînsemnate notițe, gata să le ofere spre consultare celui care-i poate favoriza planurile de avansare.

Știm că o coordonată esențială a parvenirii este, pentru G. Călinescu, conceptul denaturat asupra culturii. Știința devine pentru Gonzalv o operație contabilicească : înregistrarea pînă în amănunte a tot ce a apărut în materia respectivă, efectuată după toate prescripțiile unui aparat critic. Lui Gonzalv îi e indiferent actul de creație, opinia personală, deschizătoare de drumuri. O eroare în fișa bibliografică, omiterea unei păreri implică însă descalificarea autorului studiului respectiv. Aceeași febrilitate, ca în supravegherea posturilor pasibile de a deveni vacante, o manifestă și în urmărirea ultimei realizări în disciplina geografiei pentru a fi la curent, bibliografic. De fapt, știința rămăsese doar un termen fără conținut real, fiindcă Gonzalv inversase raportul („Gonzalv nu vedea în specialitatea lui decît «catedra» și în știință, un șablon expozitiv"). Cunoștințele le utiliza acum numai spre a-i găsi în culpă pe eventualii candidați la funcții universitare. Orice obiecție sau aluzie, care putea fi interpretată ca o suspiciune la adresa acurateții științifice a articolelor sale, îl azvîrle într-o stare de panică. În asemenea clipe, este extrem de primejdios, fiind capabil să scornească infamii pe seama celui în cauză. Prin Gonzalv Ionescu, scriitorul fixează raporturile arivismului cu normele morale, aici, mai evident decît în conduita lui Stănică Rațiu, Gaittany sau Pomponescu, în stadiul de incompatibilitate deschisă, afișată. Ca să elimine pe concurenții posibili, geograful se pretează la cele mai mes-

chine procedee : insinuări, calomnii, denunţuri. Sistemul de valori etice e subsumat în întregime interesului obsedant.

Prin urmare, este prezentat un caz de maximă deformare, odată cu includerea în mecanismul arivismului. Nici o reţinere nu tempereaza înverşunarea. Chiar ideea de patrie i se pare lui Gonzalv insignifiantă faţă de eventualele perspective pe linia lui de preocupări. Cînd Gaittany îi prezice o ocupaţie germană, Gonzalv declară : „— Lasă, domnule, că aşa ne trebuie, prea ne-am făcut de cap. Numai nemţii au să ne arate cum se organizează o universitate." Ca o comportare normală, de la sine înţeleasă, Gonzalv caută să se facă agreat de puternicii zilei, uitînd repede de convingerile de ieri. Cel mai mult scontează pe legionari, care pot răsturna dintr-o dată ierarhia universitară.

Pentru Ioanide, Gonzalv ajunge un obiect de studiu : întruparea abjecţiei perfecte. Îl califică „maimuţă", „gorilă". După Ioanide, cîinele Stolţ, de altfel ca mai toţi cîinii, are o moralitate superioară lui Gonzalv, fidelitatea lui fiind un imperativ categoric şi nu un sentiment interesat. În stilul său paradoxal, arhitectul vorbeşte de... subcanitatea evidentă a geografului.

După ce observă degenerarea lui cinică, Ioanide conchide că Gonzalv e un diletant al arivismului, folosind instrumente de epocă romantică. El depune o insistenţă sîcîitoare, animalică, intenţiile sînt uşor de descifrat şi de combătut. De altfel, Conţescu, titularul catedrei, care-l suspectează, îl expune sadic la diferite verificări, prevăzînd exact reacţiile pretendentului. Există însă o tărie în insistenţa sîcîitoare, în înverşunarea lui Gonzalv, în demonismul patimei care compensează lipsa ei de disimulare. Încă o dată scriitorul relevă forţa inerţiei în automatism.

Dacă, la început, catedra simboliza pentru Gonzalv autoritatea ştiinţifică, posibilitatea de a pătrunde într-un corp închis, căpătînd parcă un rang nobiliar (el împărţea lumea în universitari şi public indiferent, iar exerciţiul puterii îl vedea în manoperele din consiliu, în deliciul de a amîna un candidat, de a-l îndemna la umilinţe, de a-l amăgi cu făgăduieli), mai tîrziu, investiţia incalculabilă de energie se transformă aproape într-un scop în sine. Gonzalv e intoxi-

cat, nu mai poate trăi fără otrava surescitantă, durerea şi plăcerea lui ţin de dificultăţile ivite în cale.

Asaltul pe care-l desfăşoară geograful pentru cucerirea catedrei lui Conţescu, aşa cum îl descrie autorul, este premeditat o parodie la adresa îndîrjirii ariviste, temă predilectă a prozei române. Comicul apare din multiplele nuanţe ale singurei patimi, din repetiţiile inepuizabile, din năucitoarea întoarcere de situaţie din final.

La un festin în casa lui moş Costache, Stănică Raţiu povesteşte că a păzit o dată un unchi trei zile şi trei nopţi în şir, pînă a picat jos de oboseală, şi bolnavul nu mai murea. Cînd s-a sculat, a patra zi, l-a găsit rece. Acesta e probabil embrionul cursei pe viaţă şi pe moarte dintre Gonzalv şi Conţescu.

Din primul capitol al *Bietului Ioanide* se întrevede pînda lui Gonzalv la căpătîiul lui Conţescu, iar ultimele pagini anunţă sfîrşitul inopinat: moartea tocmai a pretendentului. Cu o ştiinţă a surprinderii ridicolului pînă la straturile exasperării, scriitorul înfăţişează hărţuiala dintre rivali, tergiversările şi subterfugiile, manevrele duplicitare, teribila încleştare a două voinţe. Una refuză să moară, cealaltă se mobilizează să impună moartea prin persuasiune. Întîia oară cînd aude de atacul de apoplexie al lui Conţescu, Gonzalv nu-şi poate stăpîni bucuria, ca o explozie. La presupunerea că se poate ivi un contracandidat, se face alb ca varul şi porneşte îndată la discreditarea tuturor competitorilor posibili. Conţescu traversează diverse stări maladive, şi fiecare remisiune amînă realizarea intenţiilor subalternului său.

Dacă la Pomponescu oscilaţia între ceremonia stearpă a succesului şi năzuinţa spre un prestigiu real, datorat talentului, efortului creator, caracteriza situaţia comică, de astă dată, la Gonzalv ea provine din alternanţa nădejdei şi a deznădejdei în raport cu starea de sănătate a lui Conţescu. Cînd titularul catedrei e imobilizat în pat, Gonzalv se înviorează şi prevesteşte zgomotos implacabilul final. Face agitaţie, deplînge neglijarea cursurilor, dezorientarea studenţilor, periclitarea procesului de învăţămînt. „Într-atît îi intrase în cap lui Gonzalv Ionescu pretextul solicitărilor lui, încît acum credea sincer în el, uitînd a-l mai comunica şi altora, ca un lucru de la sine înţeles."

Cînd Conțescu se întremează și vădește dispoziție de muncă imediată, Gonzalv spumegă de furie. Nimic nu-l disperează însă și se arată gata să reînceapă pînda de la capăt. Se pretează la cele mai năstrușnice combinații. Acceptă soliile nedelicate (o avertizează pe madam Ioanide că soțul ei o înșeală), socotind că obligă astfel pe cei interesați să-i sprijine revendicarea. Pe de o parte, pune la cale un atac general asupra operei lui Conțescu, ca să-i dovedească erorile, plagiatele, lacunele și mai ales carența bibliografiei, pe de altă parte, îi face propuneri de colaborare și admite chiar ideea de a divorța de cea de a trei nevastă ca să pătrundă în clanul Conțescu. Fiindcă numele noii soții nu e încă stabilit, Conțescu trebuind să se decidă între o nepoată a lui sau Erminia Hergot, Gonzalv aprobă din principiu pe amîndouă și le pețește sub rezerva de a primi pe oricare din ele la momentul hotărît. De îndată ce boala revine și organismul lui Conțescu face acum sforțări enorme de a birui depresiunea, Gonzalv anulează toate angajamentele, stă atent, religios, lîngă patul titularului și urmărește ca o piază rea toate reacțiile. La încrucișarea privirilor, Conțescu citește în ochii lui exact gîndul criminal. Dar și rezistența celuilalt e granitică, și Gonzalv începe să capete, datorită bruștelor deplasări de la speranță la decepție, umbre ușoare în jurul ochilor și arată mai bolnav decît Conțescu însuși, rumen la față după ieșirea dintr-un acces.

Progresia invers proporțională se dezvoltă ca într-o demonstrație matematică. Demențializat de tensiunea așteptării, Gonzalv își închipuie la un moment dat un Conțescu malițios, care se îmbolnăvește dinadins ca să trezească iluzii în el și care se face bine ca să-și bată joc. În sfîrșit, Conțescu pare a fi răpus de un atac frontal, și Gonzalv trăiește o stare de excitație răscolitoare. Așezat în preajma muribundului, asistă la stările consecutive de inflamație, gripă, pneumonie, anemie acută, criză de uremie, fază de prostrație și toropeală dureroasă, paralizie aproape completă a brațului și a graiului și nu crede că mai poate fi împiedicat procesul de disoluție celulară. Totuși, adversarul său e tenace. „«Cum te simți ?», întreabă Gonzalv, cu o față obosită și cu ochii încercănați de îndoieli și nesomn. «Nițeluș mai binișor !», șoptește în diminutive Conțescu."

După fiecare relativă ameliorare a lui Conțescu, Gonzalv resimte el acum sughițuri în vorbire, pricinuite de încordarea

interioară, febră nervoasă, crampe stomacale. Ultima redresare a titularului nu o mai poate suporta și, ironie cumplită a destinului, Gonzalv este cel care moare.

Atît Pomponescu, cît și Gonzalv au un sfîrșit fatal, dar pentru scriitor decesul în aceste cazuri nu este, repetăm, un izvor al tragicului. Ne aducem aminte de rostogolirea hilară a lui moș Costache. Comicul lui G. Călinescu este jovial, de tip molièresc, și nu dureros, convulsiv, de genealogie, să zicem, fiindcă am pomenit de „suflete moarte", gogoliană. Autorul *Bietului Ioanide* nu smulge masca voioșiei ca să dezvăluie spasmul de suferință umană. Zbuciumul și sfîșierile comunicate se înscriu riguros în demonstrație. O teoremă e descompusă în toate articulațiile și ramificațiile ei, cu simțul suveran al armoniei. Nimic gîfîit în notația satirică, nici un indiciu al unor combustiuni imprevizibile, care să tulbure desenul. Viziunea e simetrică : oscilația lui Pomponescu încheiată cu ritualul automatizat, dialectica pîndei dintre Conțescu și Gonzalv Ionescu, cu surpriza minuțios calculată. (La unul, rotația succes-dizgrație, la celălalt, boală-sănătate.) Prin adoptarea unghiului de observație, scriitorul stabilește o distanță între el și personaj, distanță de unde e posibilă contemplarea, percepția abaterilor de la frumos, de la ordinea normală a lucrurilor. De mai multe ori reapare descrierea morții în *Bietul Ioanide* (Hangerliu, Tudorel, Dan Bogdan, Cioarec etc.), sînt presărate numeroase cugetări despre actul funebru, și scriitorul nu părăsește totuși perspectiva comică. Vom mai discuta acest aspect al descripției narative. Omul de știință observă impasibil fenomenul, distinge deîndată elementul dizolvant, ridicol și accentuează în relatare asupra proiecției grotești. Însuși G. Călinescu își destăinuie proiectul în scrisoarea citată către Al. Piru : „Cioarec moare trivial, Tudorel face exerciții de moarte, avînd despre ea o prejudecată solemnă, Hangerliu moare cu bon-ton. Într-un al doilea jurnal, detașat complet de viață, Tudorel reflectează asupra graniței dintre viață și moarte, Hangerliu face inscripții semnificative, Cioarec are purtări de fiară încolțită. Intenția mea a fost în toate aceste momente analitică..."

Bietul Ioanide e și un tratat despre moarte, privită ca un spectacol instructiv. Asta nu înseamnă că scriitorul face abstracție de conținutul omenesc implicat. Analizînd *Enigma*

Otiliei, am subliniat că unghiul investigației nu luminează în special această latură, dar nici nu o ignoră. Negreșit că e posibilă și o suprapunere a stărilor (tragic, comic), că hotarele nu sînt rigide, dar în viziunea artistică a lui G. Călinescu aportul tragediei e mult mai puțin important.

Însuși cadrul autentic în care se petrece reacția comică presupune substratul, cît de minim, de umanitate. Romancier realist, G. Călinescu nu simplifică relația dintre omenesc și automatism. Altminteri, marcarea procesului de acumulare n-ar fi posibilă. Pînă și reducția etică a lui Gonzalv, cea mai violentă, nu e văzută nediferențiat. Scelerat în comportare, geograful rămîne, pe alt versant, un părinte grijuliu și neliniștit. Tată a trei copii de la soții diferite, el îi ține pe toți la el acasă, le veghează instrucția, se ocupă de sănătatea lor și, la orice simptom alarmant, convoacă toate mamele, ca remediile să fie eficace. Cînd copiii capătă febră, Gonzalv nu mai mănîncă, șade pe marginea unui scaun și-și trosnește mîinile, iar fălcile i se mișcă, mestecînd în gol. În timp ce doctorul împachetează pe unul din copii într-un cearceaf ud, Gonzalv scîncește în camera vecină : „— Îmi mor copiii, ce mă fac eu !"

La Pomponescu și Gaittany, raportarea la etică e, cum am arătat, mult mai manifestă. În primul rînd, ei respectă aparențele. Au, apoi, impulsuri sincere de bunătate, cu o intensitate și durată condiționate, într-adevăr, în cele din urmă, de motorul principal al preocupării lor. Față de Ioanide, Pomponescu păstrează, undeva, în adîncuri, o secretă considerație, recunoscînd valoarea lui. Înțelege apoi, cu o sfîșiere lăuntrică, falsitatea felului de trai la care s-a conformat toată viața. Autorul notează că Ioanide, aflat în grea cumpănă, apelează la Gaittany, care, în ciuda superficialității, e în stare de o solicitudine reală. Atît era însă de fals și de convențional din obișnuință, încît emoția lui adevărată și compătimirea sinceră nu mai sînt, uneori, detectabile. Ele însă există chiar în cantitate redusă.

Pe o altă treaptă a arivismului intelectual se situează Suflețel și Hagienuș, specialiști de înaltă calificare în domeniul lor (cultura antică). Ca om de știință, Suflețel vădește o instrucție vastă și ar fi în stare să execute lucrări ireproșabile. Trîndăvia îl împiedică însă să se consacre activității creatoare. În doi ani n-a așternut mai mult de două coale, în res-

tul timpului, Sufleţel a făcut scandal, a cerut audienţe, a alcătuit epistole.

Funcţionar superior în minister, doctor în limbi orientale, bibliofil, Hagienuş îşi rezervă orele cele mai plăcute cărţilor sale despre Chaldeea şi hittiţi, medaliilor orientale. Dorinţa e sinceră, de a-şi apăra liniştea, de a cîştiga o situaţie (un post sigur, relaţii bune cu toate partidele, ieşirea la pensie în condiţii optime), spre a se putea deda preocupărilor favorite. Extrem de versat în disciplinele orientale, oral e în stare să descifreze orice inscripţie dificilă, să dea referinţe de maximă competenţă. Constrîns să redacteze, nu poate trece însă de titlul lucrării. Ce subliniază autorul este că atît Sufleţel, cît şi Hagienuş au abdicat de la menirea omului de cultură, în sensul unei munci creatoare, care revendică dăruire, îndrăzneală, personalitate. Deşi studiul textelor antice continuă să fie una din desfătările existenţei lor, ea rămîne un fel de plăcere ascunsă, clandestină, un viciu.

Cînd se scoală de dimineaţă, Sufleţel nu se îmbracă îndată, ci umblă prin odaie cu o cămaşă de noapte din pînză ţărănească de o grosime neobişnuită. În vreme ce i se aduce ceaşca de lapte cu două degete de frişcă deasupra, recită soţiei sale Aurora şi chiar mamei sale versuri greceşti sau latineşti. Soarbe o lingură de lapte, se şterge de frişcă, vîră în gură o prăjitură şi exclamă : „Minunat, minunat". Admiraţia vizează versul despre mugetul boilor şi siesta sub arbori, întîlnit în Vergiliu. După reprezentaţia de dimineaţă, Sufleţel se consacră ocupaţiilor de ordin public : căutarea înfrigurată a unei noi ocazii de profit, intriga, bîrfeala, detectivismul amator. Ca şi Gonzalv Ionescu, Sufleţel se zbate pentru obţinerea unei funcţii : direcţia pinacotecii. În acest scop, mobilizează cunoştinţele, face demersuri şi uzează de toate presiunile.

Între delirul lecturii şi prozaismul incursiunilor din timpul zilei, relaţia e bizară. Plecînd de la exemplul lui Sufleţel şi Hagienuş, Ioanide consideră că perioada dintre cele două războaie prelungeşte era fanariotă, şi indivizii nu vor altceva decît să parvină. Fiindcă nu mai există boieriile şi alte dregătorii sonore, aventurierii caută titlurile veacului : profesor universitar, doctor, arhitect, cînd nu-l pot obţine pe cel de ministru. „Voluptăţilor orientale li s-au substituit altele : plăcerea de a citi, de a călători. Strămoşul lui Ha-

gienuş vorbea poate turceşte şi mînca friganele cu migdale şi scorţişoară. Acum Hagienuş devora muşchi la frigare şi se ocupa cu misterele Cabire. Cine-i vedea spunînd anecdote cu făina lui Conţescu şi pisica saltimbancă ar fi zis că are de a face cu nişte semidocţi. Dimpotrivă, Sufleţel, Hagienuş erau putrefiaţi de cultură."

Comicul împrejurării? Deviaţia culturii într-un obiect de voluptate sterilă, dubla existenţă a colecţionarilor maniaci (activă, febrilă, ipocrită pe planul zbaterii pentru bani şi privilegii, conspirativă, euforică, indolentă pe planul lecturilor preferate). Cu Sufleţel şi Hagienuş, scriitorul prezintă manifestările arivismului neliniştit, nesigur. Cu o doză mare de naivitate şi puerilitate porneşte Sufleţel în turneul său prin oraş, pe la cunoscuţi, lovind impetuos cu bastonul de argint în trotuar. El n-are harul convenienţelor, nici instinctul succesului, ca Gaittany. De aceea, departe de a arbora zîmbetul senin, este într-o continuă panică. Nu are încredere în nimeni, bănuieşte pe toată lumea. Incapabil de a adopta o atitudine moderată, Sufleţel emite replici sarcastice atunci cînd situaţia îi e favorabilă şi se bîlbîie, e umil şi neîndemînatic cînd simte o ameninţare. La vederea unui indezirabil, Sufleţel, laş, fuge fără a bîigui nici măcar o scuză de circumstanţă. Cînd i se pare că Ioanide nu e agreat de puternicii zilei, o zbugheşte pe uşă fără să-l salute, iar cînd află că Pomponescu a părăsit ministerul, Sufleţel, veşnic solicitant, îl ocoleşte pe stradă.

Cu răceală ştiinţifică, dar şi cu amuzament, G. Călinescu demontează mecanismul spaimei în arivism. Amicilor, Sufleţel le oferă adesea înscenări de laşitate. În nerăbdarea parvenirii, nu poate reprima accesele de frică (pînă la urmă le foloseşte în scopurile sale interesate, dilatîndu-le, simulînd alienarea). Cum îi intră în cap ideea că e în primejdie (venirea la putere a legionarilor), nu mai iese din casă de la orele patru după-amiază, spre a nu fi prins pe întuneric. Renunţă la un domiciliu stabil şi, pe drum, cînd îl opreşte un cunoscut, Sufleţel evită să dea vreo indicaţie asupra locuinţei şi strigă: „— Ce, mai avem acum case? Ne ascundem în grote, ca troglodiţii, în catacombe. Vin bestiile apocaliptice!" Strînge precipitat mîna interlocutorului şi se îndepărtează repede, pierzîndu-se pe o stradă laterală. Ia un tramvai într-o direcţie opusă cartierului său, ca urmări-

torii prezumtivi să fie induși în eroare, și se dă jos la stația următoare, ca să revină pe o cale întortocheată la tramvaiul pe care îl folosește de obicei. Cînd aude acasă sunetul soneriei și vede o mașină oprindu-se în fața porții, Sufleţel se ascunde în pod. Poarta e închisă, cîinele latră de zor, servitoarea deschide o fereastră ca să întrebe cine este. Apoi se duce spre gura podului ca să primească instrucțiuni de la stăpînul casei. Anxietatea lui Sufleţel e absurdă, fiindcă el face servicii Mișcării și nu pregetă să comită acte de trădare tot în vederea postului rîvnit.

Dacă Sufleţel atrage imediat atenția prin contrastul dintre părul alb, vîlvoi, și obrazul tînăr, Hagienuș are și el o înfățișare ieșită din comun, cu pielea fălcilor căzută prin îngrășări și slăbiri alternative. În timp ce rostește frazele cele mai agreabile, fața păstrează un mic aer de viclenie și de complicitate, încît interlocutorul rămîne încurcat. Asemenea lui Sufleţel, îi suspectează pe cei din jur de intenții ostile. Numai că Hagienuș are răgazul să contemple și tortura altora și să stoarcă mulțumiri diabolice din situație. Mai puțin temător ca Sufleţel, e un expert al șantajului (minor, fără ca adesea să aibă un obiectiv serios). Pe Sufleţel îl înșeală metodic cu fluctuația postului de la pinacotecă, post care depinde de el. G. Călinescu înregistrează faptul că Hagienuș nu-și ține niciodată cuvîntul, decît cînd nu mai are încotro.

Ies la iveală deliciile personajului în pertractări, afaceri ilicite, ducere cu vorba. Atît de captivant este pentru el spectacolul mistificației, încît admite să joace chiar un rol de victimă. Malițios, Hagienuș petrece în sinea lui, prevăzînd repercusiunile promisiunilor și amînărilor sale (unele se întorc chiar împotriva lui). Sadismul și reversul său se găsesc la el într-o formă benignă. În casă, copiii îl persecută, fiindcă sînt convinși că el risipește moștenirea care le revine. Îl supun la suplicii, de la șarjă, glume familiare, somații, trec la măsuri drastice : îi sechestrează cărțile, îi reduc porția de mîncare, îl împiedică să se întîlnească cu guvernanta, amanta lui de bătrînețe. Deși om în vîrstă, cu tabieturi, pe Hagienuș îl satisface într-un fel procedeul, se erijează în martir și continuă tranzacțiile subterane care-i irită pe copii.

Poreclit, după izgonirea din casă de către fiii săi, Regele Lear, Hagienuș reface o ipostază a lui moș Costache, al cărui

sentiment patern era mereu hărţuit de avariţie. Pe Hagienuş nu zgîrcenia îl împinge spre manevre josnice, ci pasiunea pentru complicaţii şi subterfugii. Lupta endemică degradantă se desfăşoară în familia Hagienuş pe o bază de iubire. Copiii îşi respectă în fond tatăl, pe care-l consideră şiret, iar orientalistul nu poate trăi fără ei. Veşnicele certuri şi incitări reciproce rezumă formula lor comică de existenţă. Încă o dată scriitorul consemnează dialectica subtilă de la uman la mecanism, concesiile pe care se clădeşte armistiţiul. Stările de înduioşare nemimate sînt urmate de penibilele tertipuri ; Hagienuş trece iute de la exultări sincere de afecţiune pentru copii, pentru fosta soţie, la meschine negocieri în umbră, făcute fără o nevoie imperioasă. Tot aşa cum Stănică Raţiu profită de sincerul lui sentiment familial, Hagienuş, după ce păstrează un moment de reculegere în memoria soţiei, nu ştie cum să vîndă mai cu folos cavoul ei şi vrea la un moment dat să trimită un anunţ pentru ziar, formulat astfel : „Cavou monumental, în stilul epocii lui August, de marele arhitect de renume internaţional Ioanide, cu splendid monument funerar de sculptorul Hansen, reprezentînd un arhanghel ducînd de mînă un simbol al celor morţi, se vinde numai cunoscătorilor". Orientalistul se răzgîndeşte apoi şi nu mai utilizează simţămintele îndoliate ca un obiect de reclamă, pe cînd avocatul familiei Tulea compusese şi publicase pateticele rînduri în amintirea copilului său de trei luni, Relişor.

Două mobiluri îl animă simultan sau într-o succesiune imediată pe Hagienuş : respectul real al paternităţii şi dorinţa aproape patologică a sabotării, a torturării celor apropiaţi (pe linia afacerilor) şi chiar masochismul autotorturării. Plăcerea de a găsi un obiect de interes şi de a scoate un cîştig sporeşte cu timpul (la vînzarea cavoului şi a colecţiei de medalii, Hagienuş are clipe de grotesc sinistru). Punctul de jos al dezintegrării va fi atins în *Scrinul negru*. Predomină aceeaşi perspectivă a comicului, înţeles în complexitatea lui. Cînd îşi defineşte singur creaţia (în scrisoarea către Al. Piru), G. Călinescu scrie : „Arta e prin definiţie o şarjă într-un fel sau altul, tragic sau bufon. Nu există un indicator care să ne arate precis linia normală a fenomenelor. Cum trebuie să tratăm costumele «incroiabililor» ? Cîte bube trebuie să acor-

dăm pe obrazul lui Mirabeau sau al lui Danton? Hipopotamul e o șarjă a naturii, putem oare să-l înlăturăm din descriere? Hagienuș are fălcile căzute, e grotesc fizic. Definiția lui este lipsa de demnitate civilă, pe un fond de mare complexitate. El își admiră copiii și în același timp îi mistifică, înțelege sublimitatea eroilor lui Plutarh, iar el personal e un laș. Acest tip de om circulă în milioane de exemplare. Frica lui Suflețel e o atitudine tipică a comunului față de viață. El e un Don Abbondio la momentul nostru."

Recapitulînd, *Bietul Ioanide* fixează mai multe stadii ale adaptării la automatismele vieții publice: omul de lume cu distincția lui radioasă (Gaittany), ministeriabilul în exercițiul ceremonios al puterii (Pomponescu), ambițiosul pe linia ierarhiei universitare cu fixația satanică (Gonzalv Ionescu), arivistul neliniștit, panicard (Suflețel) etc.

Formele de manifestare ale parvenitismului intelectual și motivele ratării sînt, așadar, pe larg înfățișate aici. Renunțarea la năzuințele de creație, interesul din ce în ce mai cotropitor pentru funcții administrative, ispita cancanului și a discuțiilor sterile arată „cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase". Acolo unde complacerea în automatismul arivist a atins un nivel de degradare a umanului, solicitările fiind prea intense, nici cataclismul n-a mai putut fi evitat. Traiectul lui Pomponescu sau Gonzalv Ionescu se încheie dezastruos încă în *Bietul Ioanide.* În *Scrinul negu* îi reîntîlnim pe Gaittany, Suflețel, Hagienuș, Gulimănescu, cei care aveau un instinct al acomodării mai puternic. Ei se află însă pe o spirală descendentă, într-o alunecare întîrziată, dar, acum, vertiginoasă. Vechile practici ale carierismului intelectual continuă, numai că raporturile dintre parvenit și societate sînt esențial schimbate. Dacă înainte înseși normele morale acceptate public stimulau ambițiile de acest soi, căci ordinea vremii se primenea prin asalturile lipsite de scrupule și de pudoare, o dată cu răsturnările decisive ivite după Eliberare, alte criterii de promovare socială devin hotărîtoare. Pe planul culturii, bunăoară, posibilitatea unei munci științifice oneste, cutezătoare, eficace și prin marile ei perspective de aplicare, modifică datele situației.

Vor găsi eroii *Bietului Ioanide* resursele necesare ca să revină la aspirațiile nobile, inițiale, incompatibile cu tot ce

înseamnă ocupații searbede, cu uzura intrigii mărunte? La unii dintre ei, mecanica reacțiilor falsificate (în raport cu cultura autentică) a devenit organică, și neputința, un efect final al unei inerții. Cu atît mai dizgrațios e procesul de ruinare, cu cît epoca oferea șanse sigure de resurecție. În *Scrinul negru*, parveniții intelectuali intră în faza grotescului deplin.

În perioada descrisă în *Bietul Ioanide*, Suflețel întruchipa, deci, arivismul neliniștit, panicard. Nimic nu mai justifică de astă dată aprehensiunile sale. Totuși, Suflețel continuă să fie precipitat, să umble într-o agitație abia controlată. Din cînd în cînd, are atacuri delirante și leșinuri. Fiindcă savantul nu vrea să se întoarcă la uneltele sale și caută un alibi pentru lenea atavică, imaginează în continuare primejdii și adversități. E posedat ca și înainte de ideea îmbogățirii. Adună pietre prețioase, topaze, safire. Operația o face în taină, iar locul ascunzătorii este tocmai măciulia bastonului său de argint cu care lovește nervos trotuarul. Cînd acțiunea de tezaurizare e scoasă în vileag, Suflețel se disculpă cu o demagogie hazlie: „— Ce, zise el, bijuteriile sînt numai pentru burghezo-moșierime și pentru infamii imperialiști? Acum mai răsuflăm și noi, oamenii muncii. În era comunistă, orice muncitor se va găti cu nestemate și cu șiraguri de mărgele: *dat digitis gemmas; longoque monilia collo*... (împodobește degetele tale cu nestemate; și gîtul lung cu mărgele...)." Crezînd că travestirea e reușită, Suflețel adoptă un limbaj radical și se socoate astfel înrolat în armata oamenilor muncii. Conformismul său e naiv, rudimentar. Om instruit, cu însușiri certe, capabil să detecteze repede caraghioslîcul comportării altora, nu-și dă seama de aberația șocantă a propriei sale atitudini. Spaima fără motiv, dorința nepotolită de avere și bunăstare, refuzul de a începe o muncă efectivă, formele primare de adaptare caracterizează faza actuală a personajului.

Un anume sens eroic al gesturilor lui Suflețel este dezvăluit de Ioanide: „Ce vrea el? Să-și păstreze micile conforturi, priza lui electrică în mijlocul odăii, cozonacul și cafeaua cu lapte, pe Virgil și pe Horațiu. Ei bine, a venit un cutremur care a dărîmat toate falsele valori și un ciclon care le-a măturat, dar Suflețel a rămas cu Virgiliul său." Arhitectul socoate că Suflețel e un viteaz, dar nu de factură romantică, adică un luptător, un temerar. Riposta lui e de

batracian care supraviețuiește celor mai teribile cataclisme, prin umilință și încremenire. Vijelia a trecut, și dacă pînă atunci neliniștile lui Sufleţel erau doar rizibile, acum, cînd nimic n-ar mai trebui să stinghereascǎ participarea la sforțarea constructivă, el născocește mai departe pretexte spre a perpetua postura parazitară. Ioanide se corectează : „De altfel, cred că am exagerat cu Sufleţel. El nu e decît un biet învățat, care n-a exploatat pe nimeni și a dus în fond o viață sterilă și obscură, umilindu-se pentru un post banal. Azi îl așteaptă o carieră strălucită, fiindcă revoluțiile sînt mărețe, cer în toate ramurile construcții monumentale. Are să se dezbare cu greu de maniile lui mic-burgheze, dar se va reeduca."

Cum observă și Dumitru Micu[1], *Scrinul negru* nu oferă nici un indiciu în această direcție. Opacitatea personajului în fața vieții e completă, rutina măsluirii a secat toate resursele intelectuale creatoare.

Adioma lui Sufleţel, Gulimănescu sau Hagienuș perseverează și ei, după schimbarea vremurilor, în preocupări cu totul străine de virtuțile spiritului. Gulimănescu își transformă casa în depozit de bunuri rezistente : obiecte de toate soiurile, fără o utilitate imediată. Cea mai prețioasă colecție este cea de ceasuri : pandantive, brățări, de buzunar, unele mici cît o alună, împodobite cu strass sau aurite. Vizitatorul rămîne adesea consternat cînd aude un țîrîit imens, ca un cîntec polifonic de greieri.

În schimb, Hagienuș se aprovizionează numai cu obiecte de argint : platouri, ibrice, feligene, candele, lighenușe. Acasă zac mormane de tăvi și sfeșnice, care, noaptea, la lumina lunii, produc sclipiri ciudate. Tot timpul și-l petrece la Talcioc sau la Consignația și triază argintăria. Erudiția și gustul său artistic se verifică în competiția stringerii obiectelor (trofeele sînt pe măsura „luptelor" pe care le duce). Neîntrecut interpret al textelor antice, Hagienuș nu observă că timpurile sînt altele și se zbate tot atît de patetic ca și înainte să-și protejeze liniștea : odaia lui prăfuită, unde se simte sustras din agitația lumii, cufundat în epoca babilonienilor și a hittiților, tabieturile zilnice, orele de masă și de somn pe care numai fiica lui, Florica, știe cum să le ferească de complicații. Ofen-

[1] *G. Călinescu, „Scrinul negru", Viața românească*, nr. 8, 1960.

siva copiilor împotriva tatălui vizează tocmai punctele nevralgice. Atrași de bogățiile ascunse în casă, ei intensifică persecuțiile. Îi ascund obiectele și cărțile de valoare și le vînd, îi impun restricții la dejun, extind murdăria în toată casa și mai ales în camera lui de dormit, sporesc cererile de bani și amenințările. Cu deosebire Petrișor se distinge printr-un instinct drăcesc al teroarei, cultivat în timpul pogromurilor legionare.

Scrinul negru descrie versantul clinic spre demență al lui Hagienuș. Necontenitul asediu la care îl silesc copiii, pierderea unor exemplare rare din colecție, aparițiile înfricoșătoare de fantomă vie ale lui Gavrilcea grăbesc simptomele bolii lui Hagienuș. Gradația acceselor e fără greș surprinsă în roman. Încă din *Cartea nunții* am constatat că romancierul excelase în studiul patimei și al maniei exacerbate patologic. Iarăși notăm că hotarele nu sînt definitive, ci doar trasee de reper, valabile ca niște coordonate fundamentale narative. În ciuda mobilității, exercițiul parvenirii, neproductiv în sens profund, fatal pentru organismul sănătos, provoacă și el stări maniacale. Astfel, categoriile fixate se întretaie. Impostorii își pierd, treptat, luciditatea actului și ajung și ei pradă imobilismului centripet, capitulează în fața pornirii destructive, înnebunesc sau sfîrșesc în maladii fără leac. Hagienuș capătă acum o fixitate în privire și o febrilitate în vorbire și gest. În timpul șocului trece prin stări de amnezie. La punctul de paroxism, tremură și țipă, se clatină, ochii îi devin sticloși și în prezența celor din familie sau a străinilor își scoate haina, vesta și cămașa, își desface nasturii de la pantaloni și începe să-i tragă în jos cu chiloți cu tot. Parada de exhibiționism se repetă din ce în ce mai alarmant. Reintrat în perioada de destindere, Hagienuș arată jalnic, cu fălcile încrețite, cu gura pungită din cauza absenței dinților din față. Nu mai iese din casă, numără permanent tăvile și cărțile, pune lacăte la uși.

Fiindcă mecanismul atinge maxima solicitare, insul nu mai rezistă presiunilor și, cu o oarecare întîrziere față de Gonzalv Ionescu sau Pomponescu, orientalistul pășește acum în faza ultimă de dereglare, faza agonică. Sustragerea nu mai e posibilă decît halucinatoriu. Hagienuș e convins că trăiește într-o altă epocă și se consideră Alexandru Macedon. Culoarele nesfîrșite ale erudiției le străbate acum numai spre a se regăsi

pe el însuşi în timpurile antice. Cuprins de coşmaruri, strigă în somn : „Săriţi, mă calcă elefanţii în picioare. Antigon se bate cu Lisimah.“ Foştii săi amici primesc denumirile generalilor lui Alexandru cel Mare şi sînt sfătuiţi cum să dirijeze ostilităţile pe mare şi pe uscat. Deoarece crede, ca şi grecii, că sufletul i s-a cuibărit într-o pisică, e adînc tulburat la orice dispariţie a animalului şi, cînd obţine un nou pisic, exclamă satisfăcut : „Mi-am găsit sufletul intelectual !“ (vezi paralela cu Silivestru din *Cartea nunţii*). O conversaţie despre bătrîneţe şi prelungirea vieţii e întreruptă brusc de Hagienuş, care, tremurînd din tot corpul, declară : „— Adevărata soluţie a problemei este metempsihoza. Eu, de pildă, reprezint spiritul lui Alexandru cel Mare.“ Memoriul din finalul romanului constituie un stupefiant produs, care atestă instrucţia de savant a lui Hagienuş, darul fantazării, dar şi stadiul acut de imbecilizare în care se află. În virtutea metempsihozei, Hagienuş a trecut prin felurite migraţiuni : Alexandru s-a ridicat în lună, s-a întors de cîteva ori în eter, din eter în vînt, apoi în fum, negură, nori, de unde, căzînd cu ploaia, a devenit ultima dată susan. Mîncat de tatăl Aristide Hagienuş, susanul s-a făcut germen şi s-a pomenit în România.

E necesar să evidenţiem din nou cît de bine intuieşte romancierul dialectica paradoxală dintre boală şi sănătate. Mintea şubredă nu e lezată pe toate straturile. Viclenia rafinată a bătrînului se concentrează, parcă, pe tangenta minimă a relaţiilor cu copiii, iar extraordinara cultură orientală serveşte doar la transmutările istorice, la neaşteptatele asocieri peste timp. În rest, pe alte planuri, idioţia comportării lui Hagienuş e desăvîrşită. Comicul reiese tocmai din absurda utilizare a capacităţilor spirituale, din rătăcirile unei gîndiri de ceasornic.

Zvîrcolirile orientalistului nu reprezintă doar un fenomen medical, argument prin care unii comentatori ai romanului exclud personajul din sfera artei. Mai întîi, G. Călinescu reia cu Hagienuş studiul avariţiei. Simptom maladiv, ca şi la moş Costache *(Enigma Otiliei)*, instinctul de depozitare la Hagienuş răspunde însă şi unei pasiuni reale pentru artă. Obiectele colecţionate au o netăgăduită valoare şi satisfac în taină voluptăţile contemplării. În interpretarea renumită care apropie teatrul lui Shakespeare de dramaturgia modernă a

absurdului, criticul polonez Ian Kott observă că rolul infernului pe care-l juca natura în tragedia lui Othello sau Macbeth e atribuit, la Dürrenmatt sau Ionescu, obiectelor. Omul nu poate respira din pricina mobilierului sau a veşmintelor la care îl condamnă civilizaţia abrutizată a perfecţiunii. Mai violent decît Gulimănescu sau Sufleţel, Hagienuş trăieşte sub teroarea obiectelor strînse de el însuşi şi împrăştiate prin casă. Aici, evident, sufocarea este urmarea dezvoltării peste limitele normalului a unei manii. Totuşi, explicaţia nu e îndestulătoare.

Dacă aristocraţiei de sînge (clanul Hangerliu) G. Călinescu nu-i poate ierta spiritul închistat, impermeabilitatea, dispreţul faţă de cultură şi muncă, cufundarea totală în ritual şi convenţie, tot ce constituie, aşadar, codul ei de existenţă, aristocraţiei intelectuale (Hagienuş, Sufleţel), în acelaşi sens de castă, nu-i poate ierta aviditatea de bani şi funcţii, dezertarea de la creaţie, dizolvarea talentului în anonimat, fuga de mulţime, de realitate. Ca şi ilustrele familii cu blazon, care suferă pasiv procesul de treptată dezagregare, arborînd drapelul amăgitor al evaziunii din istorie, Hagienuş trăieşte şi el, din ce în ce mai mult, în afara timpului, într-o împietrire, care semnifică încheierea ciclului, reintrarea deplină sub imperiul sterilităţii.

Se poate defini psihologia senilă avariţioasă ca o sclerozare a vieţii morale, prin distanţarea de prezent: „Avariţia nu poate fi total despărţită de această frică de a se rupe din trecut, prin risipa obiectelor care îl evocă“[1]. În cele din urmă, traumatismul lui Hagienuş decurge însă şi dintr-o criză a realului. Tatăl lui Petrişor nu mai percepe dimensiunile şi proporţiile adevărate ale lucrurilor, uită conturul lumii înconjurătoare, se refugiază într-un univers artificial, fabricat, pe care vrea să-l păzească de orice imixtiune. Cum a fost posibilă această invazie a întunericului în mintea unui savant? Prin practica solitudinii şi individualismul extrem al reacţiilor. Esenţială, pentru explicarea procesului, e indicaţia că surparea continuă a convingerilor, absenţa ţelului, a operei, provoacă convulsiile orientalistului.

[1] *Cronica optimistului, Contemporanul,* nr. 8, 1957.

Nevoind să admită evidenţa (neputinţa de a crea), Hagienuş mistifică raporturile, caută o absolvire. Fireşte, există şi o evoluţie pur patologică, dar boala nu poate fi desprinsă de mecanismul irosirii intelectuale, determinat de absenţa veleităţilor rodnice. Impasul este cel prefigurat iniţial : supunerea în faţa despotismului indolenţei.

Ioanide comentează : „Cu el se întîmplă un fenomen caracteristic la intelectualul steril epicureu, care, în loc să ia cultura drept mijloc de adaptare mai solidă la viaţă, pierde orizontul nostru şi se îneacă în vis". Dacă şi în trecut înţelegerea cu Hagienuş a fost anevoioasă, restrînsă la contacte de strictă necesitate, acum, absorbit de propriile himere, pînă la urmă prăbuşite peste el, Hagienuş e separat total de lume.

Ravagiile suferinţei, demonismul bolii sînt teme romantice. Reluăm acum analiza rolului pe care-l joacă stările maniacale în definirea tipologiei, analiză începută în capitolul anterior, dedicat evaziunilor (false) din faţa autorităţii de clan, evaziuni prin boală. În romanul românesc dintre cele două războaie mondiale, stările maniacale au devenit, cum am menţionat, obiect de cercetare analitică, întreprinsă metodic. La Gib Mihăescu, corolarul obsesiv-patologic al patimilor e descris cu o logică infailibilă (chiar în afara individualităţii caracterului), iar la Hortensia Papadat-Bengescu, fenomenele de decrepitudine fizică, de excrescenţă sînt studiate cu aviditate de infirmieră, urmărindu-se determinismul genetic şi mutaţiile paradoxale. Ceea ce adaugă G. Călinescu la explorările anterioare poate fi rezumat la : a) includerea în zona disoluţiilor maladive a tipurilor de intelectuali; b) năzuinţa spre un clasicism al demonstraţiei, urmărită sistematic (acumularea simptomelor, epuizarea unui ciclu, răsucirea finală inopinată) ; c) precăderea acordată laturii comice, aspectului descalificator al fenomenului. Am examinat figurile maladive din *Cartea nunţii* şi *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide,* scoţînd în evidenţă natura investigaţiilor efectuate de G. Călinescu. Acum, în *Scrinul negru,* delirul şi absurdul provin din aglomerarea pînă la exces a raţionalului. Nimic nu rămîne inexplicabil, şi tocmai meticuloasa, imparţiala înregistrare a cauzelor deraierilor, lămuririle precise, nuanţate, subtile, creează, în cele din urmă, impresia de fantastică „dezordine".

Romanul secolului al XX-lea, cu Thomas Mann mai ales, a reabilitat teme prohibite, a dovedit că între descrierea maladiei și procesele de autodezvăluire și cristalizare sufletească există o interdependență. Dacă pentru autorul *Muntelui vrăjit* boala e, într-un fel, o premisă a cunoașterii, un prilej de rafinare a sensibilității și de înțelegere a complexității naturii umane, pentru G. Călinescu ea este, însă, un efect al devastării gîndirii, al împotmolirii în ignoranță, o sursă a ridicolului. Maniacii și impostorii au, adesea, aceeași curbă de înaintare : detracarea funcțiilor vitale. Pe acest plan se manifestă identitatea de destin, care îngăduie integrarea lor în aceeași zonă a evaziunilor false.

Cel care păstrează în continuare un echilibru între tentații contrarii și nu trece printr-un zbucium grav e Gaittany. Oportunismul său organic îl scutește de orice mustrări de conștiință. Prima apariție a lui Gaittany în *Scrinul negru* se petrece în cimitir, unde, alături de resturile protipendadei, ia parte la înmormîntarea mamei lui Filip. Cu toată fulguiala deasă de zăpadă, el își face vînt cu un număr din *Scînteia.* Cum nu-i convine afișarea în fața trecătorilor curioși a acestor relații cu reprezentanții defunctei orînduiri și cum, în același timp, nu poate contraveni sentimentului de disciplină familială, Gaittany încearcă să atenueze gravitatea abaterii prin fluturarea ziarului. La plecare, se îndepărtează mai iute decît ceilalți și, ajuns la șosea, face un gest cu mîna. Se apropie o limuzină somptuoasă, șoferul deschide portiera și-l întreabă : „— Unde mergem, tovarășe director ? — La muzeul Vasile Roaită“, răspunde Gaittany și se instalează confortabil pe perne, scoate notesul din buzunar și șterge energic un punct din programul efectuat. Gaittany prelungește astfel, în limitele posibile, ceremonialul conveniențelor descris în *Bietul Ioanide.* Pe amici îi salută exuberant : „Te felicit ! Să trăiești !“, lovește în lemn în semn de sănătate excepțională, rîde aprobator : „Ha, ha, ha“, și, avizat, deduci după sonoritatea sau durata rîsului ce gîndește de fapt.

Adaptabil prin structură — cu instinctul infailibil al succesului practic —, Gaittany se străduie să permanentizeze imaginea omului de lume radios. Ca director al unei instituții de stat, caută să stoarcă toate avantajele funcției. Preia obligațiile protocolare ca o suită a plăcerilor. Îl încîntă con-

gresele, sesiunile ştiinţifice, excursiile, la care nu absentează vreodată. Deliciul recepţiilor oficiale sînt, pentru el, icrele negre. Îşi rezervă un castronaş de cristal şi le devorează în picioare, cu farfuria în mînă, trimiţînd semnale cunoscuţilor că totul e în regulă. În *Scrinul negru* este consemnată şi activitatea sentimentală (nedivulgată, cum ştim, în *Bietul Ioanide*). E amintit numele doamnei Gaittany, care-l însoţeşte la manifestările publice. Tensiunea erotică a lui Gaittany se consumă mai mult cerebral, fără o trecere la fapte. Împarte omagii, transmite de la un grup la altul impresiile şi, cînd e cuprins de admiraţie, chipul i se transfigurează. Dar nici pe Gaittany nu-l mai poate mîntui şansa providenţială. Autoritatea lui e redusă la aspectul decorativ, ineficient. Se află şi el în pragul cataclismului, fiindcă exuberanţa gestului nu mai corespunde treptat nici unei realităţi.

La faza *Scrinului negru*, personajul menţine însă aerul lui de seninătate voioasă, şi doar vagi, sporadice presimţiri indică apropierea unei catastrofe. Poate că tentativele de adecvare ale personajului la cerinţele noi (e posibilă, o vreme, impostura intelectuală de tipul lui Gaittany şi în instituţiile noastre ştiinţifice) ar fi cerut o mai detaliată dezvăluire.

Atît Gaittany, cît şi Hagienuş şi Sufleţel fuseseră definiţi, în linii esenţiale, în *Bietul Ioanide*. Ceea ce îşi propune *Scrinul negru* este confruntarea lor cu epoca nouă, cînd abdicarea de la îndeletnicirile creatoare apare absolut nejustificată şi persistenţa în eroare — un fenomen aberant. Dacă la Gaittany inerţia convenienţelor e de un ridicol amuzant, Sufleţel şi, mai ales, Hagienuş depăşesc cadrul jovial, pătrund în universuri delirante de infern. Comicul atinge aici notele cele mai grave.

Caracterele călinesciene nu se pot abstrage de la itinerarul „predestinat". Omul e ferecat, prizonierul unui destin pe care îl exemplifică pînă la stadiul final al demonstraţiei. Moş Costache (*Enigma Otiliei*) înaintează ireversibil spre craterul vulcanului. Pentru lumea aristocratică din *Scrinul negru* (clanul Hangerliu) nu se întrevede o posibilitate de deturnare, de ieşire din circuit. Sufleţel, Hagienuş, Gulimănescu se mişcă şi ei pe un făgaş marcat definitiv. Ca frescă a epocii, romanul nu surprinde întreg adevărul. Statul socialist s-a preocupat stăruitor de recuperarea oamenilor de valoare,

i-a ajutat să se apropie de popor, să înțeleagă sensul istoriei. Numai că romancierul n-a intenționat să alcătuiască un tablou al societății, în totalitatea ei. Prisma comicului, fundamentală la G. Călinescu, motivează unitatea viziunii, raportul între luminos și opac, între ceea ce solicită atenția scriitorului și ceea ce îl lasă indiferent. Hagienuș sau Sufletel sînt mostre comice ale unei destrămări și, în această perspectivă, au o deplină viabilitate. Fiind cazuri-limită, probe ale unei demonstrații, nu există o terapeutică în stare să-i lecuiască de maladiile devoratoare. Dar nu numai cei incurabili medical sînt previzibili ca destin ; un fixism caracterologic stă la baza concepției clasiciste a lui G. Călinescu și se verifică pretutindeni. Singurii care sfidează clasificările, se arată maleabili, apți de primenire, sînt cei care scapă de sub autoritatea restrictivă și se pot dărui liber iubirii sau creației. Dar despre aceste evadări veritabile vom vorbi mai tîrziu.

Cum G. Călinescu a năzuit de la început să stabilească aria de manifestare a parvenitului, resorturile puterii, cauzele dezastrului — intenția a fost aceea de a întocmi o cronică monografică a fenomenului, în direcție orizontală, dar și verticală. O continuitate în investigații se poate evident înregistra de la *Bietul Ioanide* la *Scrinul negru* ; dar în ultimul roman, nu numai arivismul intelectual, ci și cel economic sau politic sînt studiate în unele forme directe (puțin relevate pînă atunci). Notăm întîi cîteva figuri episodice. Tatăl Caty-ei Zănoagă are simțul afacerilor și, mai ales, cum precizează scriitorul, instinctul de a-i întreba pe alții mai pricepuți. Bogăția și obligațiile mondene le socotește, însă, adesea, o corvoadă, pe care o acceptă mai mult de dragul copiilor. Obosit, după o zi de hărțuială, asistă la seratele muzicale, organizate de soția sa după modelul saloanelor nobiliare. Șade pe bancă, gros, bondoc, cu mîinile pe pîntece, moțăind. „— Taty — întreba Caty —, îți place Mozart ? — Place, place, fetițo, dă-i înainte ! răspundea Nicu. "

Ceea ce îl incită pe scriitor este comicul mutațiilor prea bruște. Urcarea, aproape fără escală, pînă la elita societății avute aduce cu sine un amestec hilar de reacții, vechile apucături neputînd fi lepădate dintr-o dată. Unchiul Caty-ei, doctorul Zănoagă, își arogă rolul de sfetnic pentru dezlegarea situațiilor tenebroase, mai ales din domeniul politicii.

Teoria pe care o profesează în fața nepoatei este o mărturie a cinismului și a conformismului : „— Ce, crezi că eu am vreo părere ? Nici nu-mi bat capul. Nu cred în nimic. Vîntul a început să șuiere, mă culc la pămînt, să nu fiu scos din rădăcină. Mă aplec unde sînt împins. S-a dus cu superstiția omului de caracter, nezdruncinat în convingerile lui. Caracterul este un lux într-o societate calmă, care-l gustă ca pe o curiozitate."

Este intuită, în germene, fizionomia unui politician burghez care a renunțat deschis la convingeri și face apologia lipsei de scrupule. Voită senzațională, cariera lui se încheie deplorabil după Eliberare : doctorul Zănoagă se specializează în pase hipnotice la reuniunile de spiritism, pe care le găzduiesc membrii fostei aristocrații.

Îmbogățit rapid, Ciocîrlan, bătrînul mocan, originar din Transilvania, primește ca zestre o moșie mare, cu acareturi, împrejmuiește conacul cu boschete și flori, în casă pune canapele și fotolii de lemn aurit, acoperite cu tapiserie Gobelins, vase mari chinezești. Decorația opulentă, fără gust, indică limpede graba și stridența parvenirii. Ioanide îl caracterizează laconic : „Placid și cu rîs important, nespunînd un cuvînt care să nu fie perfect banal".

Fiul lui, Gigi Ciocîrlan, crescut în răsfăț, nu poate admite să se priveze de o plăcere. Îndatoritor, amabil, e gata să rezolve solicitările prietenilor, știind că astfel își cimentează o platformă. Prestigiul lui se bizuie exclusiv pe relațiile mondene. Nu citește decît jurnale și dacă ia o carte în mînă se plictisește repede. Înregistrează ideile din relatările altora și reține numai ceea ce îi poate fi de folos în întrevederile oficiale. Totul se subordonează preocupării de a se face remarcat. Dificultățile pe care le întîmpină provin din însăși conștiința lui de intrus, fiindcă el „nu avea imprimat pe epiderma lui timbrul sec al distincției", spune G. Călinescu. De aceea, se simte efortul pe care-l depune ca să se miște spontan. Deși face repetiții nenumărate, un amănunt îl trădează întotdeauna : felul cum se îmbracă, tactul cu care răspunde la chemări, grija pentru claritate și imaculare. „Era un birocrat înverșunat al reputației personale", conchide romancierul. Cazul descris este cel al arivistului, obsedat de aparențe, dornic să joace pînă la capăt comedia reprezentării.

Chiar în etapa de prăbuşire — rezultat al unei neînţelegeri —, Gigi Ciocîrlan încearcă să păstreze la perfecţie mecanismul stilării. Înainte de moarte, caută să dea impresia de linişte şi eleganţă, ca o ilustrare a credinţei sale că viaţa are un aspect esenţial decoros. Paloarea feţei, aerul contemplativ, seninătatea copilărească a privirii sînt, pentru un observator din afară, semne stranii ale înfruntării dintre omenesc şi automatism, dintre frica de moarte şi voinţa de a respecta convenţia. Gigi Ciocîrlan reface succint destinul lui Pomponescu din *Bietul Ioanide*, cu toate că e complet străin de nostalgiile artistice ale acestuia.

Ca o variantă a lui Gigi Ciocîrlan, Fred Tilibiliu pune mai multă invidie şi vulgaritate în strădania de a răzbate printre puternicii zilei. Combinaţiile lui sînt un amestec de neruşinare şi precauţiune : el vrea să menţină tot timpul o ţinută convenabilă şi să nu rişte exagerat. Dumitru Micu [1] stabileşte ingenios deosebirea : în timp ce Gigi Ciocîrlan e mediocritatea placidă, Fred Tilibiliu exprimă platitudinea tenace, răzbunătoare.

Neîncetat e subliniat ridicolul situaţiei : efortul personajului de a respecta un ceremonial şi, în contrast, trivialitatea lui de structură. Cu cît e mai evidentă înverşunarea de a atinge ţelul, cu atît procedeele folosite apar mai reprobabile. Ca de obicei, atitudinea de respingere se converteşte la G. Călinescu, pe planul artei, într-o argumentaţie sistematică, care se bizuie pe aglomerarea comicului.

Tipurile de arivişti, surprinşi direct în jocul influenţelor de ordin financiar sau politic, realizează un fundal, conturează mai apăsat dialectica parvenirii la personajul central, Caty Zănoagă. Rolul lor complementar reiese limpede, dacă admitem că întreaga cronică a arivismului, în special de la Stănică Raţiu încoace, converge către eroina din *Scrinul negru.*

Dacă mistificaţia în traficul marital este apanajul lui Stănică Raţiu, iar manevrele oneroase pe tărîmul culturii colectează energiile lui Pomponescu sau Gulimănescu, la ce mijloace recurge Caty Zănoagă pentru satisfacerea ambiţiilor ? Madam Farfara elogiază simţul ei practic în operaţiile bă-

[1] *G. Călinescu, „Scrinul negru", Viaţa românească,* nr. 8, 1960.

nești. Ea observă cum mama lui Filip dovedește pe acest plan răbdare, calcul sigur, pricepere, însușiri datorită cărora obține o avere colosală. Hotarele parvenirii tot madam Farfara le trasează, intuind natura obstacolelor posibile. Spiritul ager și dîrz în afaceri se putea evidenția numai atît timp cît Caty era rentieră, cît avea acțiuni, moșii, apartamente, grajduri de cai. Constrînsă să muncească, femeia se pierde lamentabil. Ca toți parveniții din romanele lui G. Călinescu, Caty consideră munca zilnică o imposibilitate. De aceea, autorul, care nu concepe arta decît ca un elogiu al activității creatoare, devine atît de intransigent în dezvăluirea letargiei de fond pe care nu o poate ascunde nici animația exterioară a arivismului. După Eliberare, năruirea proiectelor lacome e rapidă și iremediabilă. Prin răsturnarea cronologiei în roman, faza de succes și cea de decădere din existența eroinei se succed după necesități de confruntare narativă.

În asaltul parvenirii, personajul nu se rezumă însă la o strategie unică, liniară. Trebuie făcută remarca esențială că, în ceea ce privește mijloacele, nu numai prin energie și abilitate reușește Caty în tranzacțiile ei atît de rentabile, ci și datorită farmecelor feminine. Descriind calineriile, reacțiile pline de temperament ale tinerei femei, G. Călinescu caracterizează, în fond, o mentalitate a neînfrînării erotice. Numai că o logică a interesului e cuprinsă și în dezlănțuirile de vitalitate, căci Caty se abandonează bărbaților care îi pot crea o situație optimă. Un nou mecanism subtil e astfel dezvăluit. Chiar pornirile spontane de efuziune feminină sînt folosite ca să aducă un profit sigur și consistent. Procesul de deprindere a mecanismului este înfățișat de la primele tentative întîmplătoare pînă la actul reflex, inerția automatismului. Iarăși asistăm la o abreviere treptată a omenescului, ca și la celelalte personaje de arivești. Prin această prismă e reconstituită biografia femeii (o înfruntare între plăcere și interes în perioada foarte scurtă, inițială, ca apoi, din ce în ce mai abuziv, relația să devină de subordonare, de dependență în favoarea profitului direct). Cum se explică rapida și prea puțin zbuciumata mlădiere a caracterului ? Dintru început sînt scoase în vileag gesturi, gînduri, sentimente care denotă scăzutul simț etic și absența oricărei orientări intelectuale. Mai întotdeauna lucrurile care se petrec în jurul

ei, Caty le califică drept nostime. În această categorie intră faptul că mama se mărită a doua oară cu generalul Florian Căldărescu, că a primit în dar un cal, că s-au schimbat felurile de mîncare, că s-a întîlnit cu Max Hangerliu, al cărui rîs seamănă cu un behăit. Foarte nostim i s-a părut, în sfîrşit, felul liniştit în care vorbeşte mama cu tata şi cu generalul, lipsa lor de gelozie. Orizontul preocupărilor apare de o mărginire care exclude orice generozitate sufletească. Ceea ce vrea să facă eroina în viaţă e rezumat în această declaraţie : „Am, ca şi mama, instinctul luxului, aş voi să trăiesc din plin, călătorind prin lume, călărind, înotînd, dansînd, bînd şampanie." Cînd nu mai are maestru de călărie şi nici maestru de muzică, scrie sfîşiată : „Îţi poţi închipui cît mă plictisesc".

Paralela dintre Otilia şi Caty o marchează cu subtilitate Matei Călinescu [1]. În timp ce erosul feminin e privit în *Enigma Otiliei* subiectiv, prin prisma psihologiei masculine, avidă de mitologie, *Scrinul negru* adoptă un unghi de vedere obiectiv, care înlătură de la început vălul misterului. Matei Călinescu constată că eroina este în felul ei o bovarică, dar căreia toate dorinţele şi nostalgiile i se împlinesc, un caz de ratare, prin succes, frecvent în lumea burgheză : „Caty e o fată frumoasă, plină de graţie şi exuberanţă, animată de o permanentă frenezie vitală, dar încă de timpuriu apar la ea semnele unui egoism rece, setea de avere, snobismul". Am adăuga că eroina *Scrinului negru* nu mai este o Otilie fragilă, neajutorată, care revendică ocrotire, ci o fiinţă activă, întreprinzătoare, sigură de puterea ei. Negreşit că romancierul a urmărit să înfăţişeze biografia unei femei care are în viaţă un obiectiv precis şi nu ezită în alegerea căilor de urmat. Fără nici o pudoare, Caty recunoaşte că-i invidiază pe oaspeţii din castelul Şericăi Băleanu şi că visul ei cel mai arzător este de a face parte din societatea prinţesei. De altfel, ea e înzestrată cu simţul mimetismului, hotărîtor pentru un parvenit. Puterea de a te adapta, de a părea firesc în ochii acelora printre care ai pătruns ca un impostor, de a-i cîştiga de partea ta, e un exerciţiu de umilinţă şi ipocrizie care cere vocaţie. Caty e un Stănică Raţiu de alt sex, fără

---

[1] *Arta epică a lui G. Călinescu, Gazeta literară*, nr. 30, **1963**.

talentul oratoric, dar beneficiind de mijloace de atragere mai eficace. Din scrisorile adolescentei știm cum s-a petrecut ucenicia în impostură.

Mecanismul sufletesc al degradării e, iarăși, admirabil zugrăvit. Mirajul banilor și al reputației mondene decide asupra reacțiilor fetei. Destul de iute, Caty are revelația fascinației pe care o produce asupra bărbaților. Tactica seducției la Caty Zănoagă n-are nici o fundamentare conștientă, teoretică. Ea acționează din instinct și verifică, treptat, magnetismul ei („Caty excita", observă madam Farfara). Printr-un transfer ajuns la rutină, o reacție spontană, revărsare de vitalitate, este astfel în întregime călăuzită conform intereselor îmbogățirii. Nimic din angrenajul viu, atrăgător, al comportării nu scapă de sub control, mobilul parvenirii funcționează în toate împrejurările (magnetism + mimetism). Totuși, în comentariile critice dedicate eroinei, se stăruie, în mod curios, asupra unei inocențe funciare și a unei neutralități din punct de vedere etic. Dumitru Micu, care analizează pătrunzător arta narativă a lui G. Călinescu, consideră viața afectivă a tinerei femei un aliaj de tendințe opuse : „Construit cu o fină percepție a unor contradicții interioare specific feminine, portretul ei moral revelă un suflet în care spontaneitatea ingenuă și calculul, intensitatea afectivă și superficialitatea tradusă în manifestări ușuratice, generozitatea dezinteresată și avariția meschină, capacitatea de totală dăruire a sentimentelor și egoismul atroce sînt indisolubil unite". [1] Credem că epitetelor menite să caracterizeze exuberanța eroinei nu trebuie să li se confere accente superlative (ce pildă de „generozitate dezinteresată", de „spontaneitate ingenuă" poate fi dată ?). Criticul accentuează prea mult termenii contradicției, existentă doar în faza „larvară", și, de aceea, afirmă că și dragostea este pentru ea „un mod de autorealizare, de evadare din prozaismul cotidian".

Și Matei Călinescu face o distincție, după părerea noastră, inadecvată : „Caty nu e imorală, ci amorală — ea suferă de o totală degenerescență a simțului etic".[2] Disocierea revine

---

1 G. *Călinescu, „Scrinul negru", Viața românească*, nr. 8, 1960.

1 *Arta epică a lui G. Călinescu, Gazeta literară*, nr. 30, 1963.

și în alte articole. După ce definește cu rigoare forțele morale și imorale care apar în jurul eroinei, Savin Bratu susține și el necesitatea ca mama lui Filip să fie, într-un fel, separată de ambianță : „Neînțelegînd, Caty e ca o forță obscură și amorală, pe care o înlătură din drumul ei ascensiunea vremurilor noi, și pentru că această forță persistă încă, prin viața eliberată din scrin, în întruchiparea ei de vitalitate feminină, destinul eroinei ne apare tragic"[1]... De îndată ce Caty, amorală, e absolvită, firește că eșecul ei (pierderea averii, a bărbaților, moartea) beneficiază de un nimb favorabil. Pentru cei mai mulți cronicari, prăbușirea femeii însetate de viață e, în sine, o dramă zguduitoare. Totuși, datele concrete ale romanului nu sprijină aceste interpretări. Din nou, din unghiul de observație al scriitorului, nu dimensiunile dramei au întîietate. Echivocul sufletesc de la care pornesc supozițiile e aproape fără însemnătate. Să ne gîndim la tenacitatea premeditată a parvenirii. Dorința nesăbuită de lux și avere Caty o vădește pretutindeni. Plecată ca soție de ambasador în Argentina, ea oferă recepții în decoruri fabuloase. Saloanele sînt umplute cu fotolii imense de o excentricitate epatantă, cu sculpturi masive și abundente. Fastul realizat cu banii statului se asociază cu avariția neînduratoare în gospodărirea bunurilor proprii. Totul e perfect sincronizat, cu un simț infailibil. În lupta pentru obținerea moștenirii Zănoagă, Caty nu e nici o clipă inocentă și dezinteresată, ci o femeie necruțătoare, încăpățînată, biruitoare. Fatal, ceilalți pretendenți sînt surclasați.

Nimic nu ne poate contrazice : și viața ei sentimentală poartă pecetea preocupării devoratoare. Conceptul despre dragoste la Caty este rudimentar, fără substanță, supus, în ultimă analiză, celor mai cinice combinații. Din scrisori răzbate firea ei pătimașă, cochetă, deprinsă cu un răsfăț continuu, fără vreo disimulare prin discreție sau decență, fără vreo elevație spirituală. Lui Gigi Ciocîrlan i se adresează astfel : „Mon Gigi adoré, mon Gigi aimé, Gigi chéri, mon amour à moi" etc.

---

[1] *G. Călinescu (Dicționar de istorie literară contemporană), Luceafărul,* nr. 4 (137), 1964.

Concentrația pasională răzbate din mărturisiri deșănțate: „Gigi scump, tu nu m-ai bătut pînă acum, nu te-ai înfuriat, nu m-ai prins de păr, încă te porți cu mine ca un om binecrescut care își domină pasiunile. Nu voi crede în tine decît cînd vei deveni brutal de gelozie, cînd mă vei urmări călare cu un bici, căutînd să mă izbești cu sfîrcul lui, în vreme ce eu alerg din calea ta pe Șoim al meu." Sau din romanțiozități searbede: „Ah, cum aș vrea să plecăm odată departe, cît mai departe, pe un continent cu soare arzător și păduri imense și de nepătruns, să rătăcim amîndoi cu picioarele goale, ținîndu-ne de mînă ca Paul și Virginia, hrănindu-ne cu banane și apă de la cascade, ce cad ca o panglică lungă și subțire din stîncă, sau să dansez cu tine în rochie de seară pe plăji luxoase și exotice, ascultînd plesnitura surdă a valurilor oceanului izbindu-se de țărm". În iubirea față de Gigi Ciocîrlan, Caty nu-și reprimă capriciile de fată alintată, și întreg decorul destăinuirilor febrile e alcătuit conform clișeelor mediului. Caty e înamorată, dar nu pregetă să facă un avort cînd i se explică decalogul lumii înstărite și nu se revoltă cînd i se recomandă o supraveghere a pornirilor în sens filistin. Îl iubește pe Ciocîrlan, dar îl visează noaptea pe bancherul Oster, distins și rafinat, care o copleșește cu cadouri. În vis el i se pare un sultan măreț și darnic. Nu șovăie să doarmă în patul lui și să primească de la el sume însemnate de bani. (Dacă mama lui Filip este o Otilie demitizată, bancherul Oster, cu delicatețea și atenția lui răbdătoare, îl reeditează pe Pascalopol, un protector acum însă fără distincție intelectuală, brutal și interesat pe celelalte planuri, în afara celui sentimental. Se petrece și aici o obiectivare: momentul biciuirii unei slugi descoperă mentalitatea reală a blajinului adorator.) Cînd se întoarce de la întîlnirile cu bancherul Oster și-l găsește pe Ciocîrlan abătut, Caty i se așază pe genunchi și-l consolează: „— Dar ești absurd, mon pisic *adoré*, însărcinările diplomatice nu sînt eterne, ai să capeți altă legație, sînt sigură. Și de altfel, m-am plictisit aici." Într-adevăr, Caty acționează prin intrigi în sprijinul carierei lui Ciocîrlan, ascultînd și punînd în practică sfaturile amantului ei, bancherul Oster. În scrisorile trimise ultimului ei soț, maiorul Remus Gavrilcea, pe care îl poreclește Tigrul din Bengal, Caty exaltă forța lui virilă: „te pussy dulce, te

pussy mult de tot", şi, ca să fie bine înţeleasă, renunţă apoi la expresiile străine şi-i declară verde: „îmi este foame şi sete de tine, iubitul meu pui". Cît de bine fuzionează în mintea ei amorul cu bunăstarea se constată din faptul că de la Tigrul din Bengal primeşte întreaga soldă, plus brăţările, bijuteriile, ceasurile de aur, blănurile de astrahan, smulse de la evreii din Transnistria. În schimb, Caty îi expediază o fotografie nud, fiindcă maiorul o voia admirată de camarazi în serile triste de iarnă. (Antipatia faţă de militari începe din *Cartea nunţii* — preferinţele Lolei — şi continuă prin caracterizările aplicate lui Petrişor sau Remus Gavrilcea.)

De la Oster, care o curta elegant şi languros, acceptă daruri impresionante, lui Gigi, aflat într-o situaţie desperată, îi refuză însă cecul bancherului (destinat de fapt lui) şi-l îndeamnă implicit la sinucidere. Cînd maiorul Gavrilcea îi stînjeneşte reputaţia şi-i periclitează averea, Caty îl alungă şi nu vrea să-i dea nimic din comorile pe care chiar acesta i le trimisese. Nici unul din elanurile fetei tinere nu rămîne nealterat de moravurile mondene şi, mai ales, de dorinţa de chivernisire.

Surprinde faptul că, după ce intuieşte excelent portretul eroinei, M. Călinescu [1] afirmă: „În nici una din etapele vieţii ei, Caty nu devine pentru romancier obiect al unei tratări comice". Dar rafinamentul exersat cu care farmecele feminine ajung instrumente ale parvenirii e zugrăvit cu o maliţie neîntreruptă. Viziunea de ridiculizare a personajului, adoptată de G. Călinescu, explică şi toate extravaganţele naraţiunii. Comedia, cu estompările specifice prozei lui G. Călinescu, e continuă: aflînd că nevasta a primit un cec de la amantul ei, soţul intră în comă. Femeia nu mai ştie ce să facă să-l liniştească. Ceea ce îl tulbură pe soţ nu e infidelitatea sentimentală a soţiei, ci ideea că banii i-au fost de fapt sustraşi lui. Cade în genunchi, înconjură picioarele femeii, plînge cu hohote:

„— Dragă, zise Caty, aflîndu-şi siguranţa de sine, fii rezonabil şi om cu demnitate. Vrei banii pe care mi i-a dat un bărbat străin? Crezi că mi i-a dat pentru tine?

---

[1] *Arta epică a lui G. Călinescu, Gazeta literară*, nr. 30, 1963.

— Nu-mi pasă ! Datoria ta e să mă ajuți ! Dă-mi banii !"
Buimăcitoarea inversare a schemei tipice de adulter e de un haz strașnic. Comicul este ca un filtru care reține din întîmplări esența rizibilă. La Caty, tremurul simțurilor provine din contemplarea armăsarilor vînjoși. Cînd asistă la o vînătoare de cai, și falnicul bancher Oster aruncă lațul și prinde un mînz roșcat și nebunatic, Caty exclamă : „Ce frumos" și e cu totul amețită de această aventură ce scoate la iveală tot ce e nestăpînit și senzual în ea. Mai mult decît caii și cîinii nu reușește nimeni să-i smulgă afecțiunea. I se comunică știrea că Șoim, armăsarul preferat, a murit : Caty intră într-o stare de agitație violentă. Trimite o marconigramă cu indicația de a-l înmormînta pe *pauvre* Șoim în parcul vilei de la Pipera, cu împrejmuire și flori. În fața mormîntului întreabă : „Nu e așa că animalele au suflet ?" „Caii, în orice caz !", primește ea asigurarea. În toate discuțiile, Caty evocă imaginea calului, îi reconstituie biografia, trece în revistă faptele cele mai remarcabile. Din carnetul ei de însemnări, retranscris de romancier, pot fi citate rînduri la întîmplare. Despre cîini : „Perdu la chère Cuța, très gros chagrin, décidément je ne dois plus m'attacher à rien, ni à personne, car je souffre trop et je n'ai plus la force de souffrir !"

Cu Remus Gavrilcea discuția despre armăsari și despre virtuțile călăriei este un preludiu al declarației de amor. Invitînd-o la o cavalcadă, maiorul se evidențiază în stilul său imperativ, stil care se dovedește cel mai eficace pentru cucerirea femeii pasionale.

Fără accentul ironic, caricatural, multe din notațiile romancierului n-ar avea justificare. Mai apăsat decît în cazul lui moș Costache *(Enigma Otiliei)*, avariția femeii stîrnește mereu zîmbetul. Caty nu vădește însă nici un simptom patologic, îndîrjirea ei pornește dintr-un calcul glacial și rămîne meschină. Este o avară clasică, într-un alt cadru, fără transfigurarea pe care o deține, totuși, obstinația elementară, rectilinie. Comicul este un corolar, atît în faza reușitei, cît și în cea de cădere (Caty Zănoagă împărtășește astfel și ea soarta lumii aristocratice, care o tolerează în cele din urmă în mijlocul ei).

După schimbarea vremurilor, Caty mai arată spirit practic, nu-și pierde cumpătul. Restrînge la maximum locuința, vinde lucrurile din casă și investește totul în valută tare și bijuterii. Face provizii de medicamente străine, parfumuri, rujuri de buze, și, după stabilizare, în negoțul de contrabandă pe care-l întreprinde, nu mai admite utilizarea banilor ca intermediar, ci numai valorile sigure. Totuși, canalele care odinioară înlesneau parvenirea nu mai funcționează în noile condiții. Cu abilitatea și cinismul ei în afaceri, Caty e lipsită, însă, de orice înțelegere a cursului evenimentelor. Se simte clătinată în ceea ce i se părea mai demn de încredere și intră într-o derută fără ieșire.

Nici etapa agonică din existența acestei femei exaltate, iubitoare de viață, nu este prezentată în aspectul ei cutremurător. Care sînt semnele suferinței ? Uneori, pe Caty o înconjoară umbrele teribile ale nopții. Atunci imaginează o procesiune a iubiților morți, un dans al revolverelor. „Ciocîrlan, cu o pată de sînge la piept și cu revolverul în mînă, o privea cu trist repro. Oster ieșea din ocean șiroind de apă și întinde către ea un cec. Hangerliu cădea în fața plutonului, iar Remus Gavrilcea rătăcea prin pădure cu un revolver în mînă, trăgînd necontenit.“ Nu remușcarea o zguduie pe femeie, ci bizareria coșmarurilor. Oniricul la Caty e și el refuzat total de sublim. Ca să-și amintească momentele de fericire din viața ei, Caty scoate din garderob pantofii, rochiile strînse din toate colțurile lumii. Memoria sentimentelor este inclusă în bunurile materiale înmagazinate.

Pe o direcție a lui, roman al dezagregărilor, *Scrinul negru* descrie nenumărate maladii, printre care, cum am mai remarcat, alunecarea parvenitismului în manie și delir. Bolile sînt, cum spune romancierul, și ale indolenței, ale excesului de plăceri. Cînd o ființă atît de pofticioasă de senzații își pierde sănătatea — e clar că în viziunea lui G. Călinescu boala este și o pedeapsă simbolică pentru lipsa de eficiență. Vom vedea că eroii cu putere creatoare, Jim, Felix sau Ioanide, păstrează neîncetat o sănătate de invidiat. Caty se recunoaște dezarmată în fața falimentului biologic, fiindcă a pierdut, de fapt, vigoarea, busola vieții. Rîvna, destoinicia, cruzimea investite în planurile de parvenire s-au dovedit inutile. Smulsă din circuitul ei, din mecanica afacerilor și a seducției, Caty nu poate pricepe rațiunea dezastrului. Dar

patul ei de agonie se transformă într-un sediu de transmitere a veştilor, de plasare a obiectelor vandabile, un cartier general pentru fostele familii nobile. Însuşi blestemul durerii se încadrează, într-un fel, în farsa conspirativităţii pe care o înscenează aristocraţia decăzută.

Faţă de ravagiile produse de boală, Caty alege calea ignorării. Voinţa de a trăi continuă să fie trepidantă, şi aici există într-adevăr un element de zbucium autentic, emoţionant : retezarea sălbatică a vitalităţii prin moarte. Comicul e anulat, pentru o clipă, de conştiinţa dramei implicate. Femeie mîndră de frumuseţea ei, Caty vede în oglindă un chip de o slăbiciune cadaverică, cu o privire fixă, cu şuviţe de păr alb, desfigurată de anemie, de injecţii, de ameninţarea sinistră. Refuză să creadă în moarte, şi în ultimele clipe ţipă răguşit şi disperat : — „Nu vreau să mor, nu vreau să mor !"

Despre *Scrinul negru*, într-un articol care nu păstrează, credem, o deplină obiectivitate (asupra unora dintre obiecţiile sale critice am stăruit şi vom mai reveni cu alt prilej), Marin Preda [1] observă însă cu exactitate : „Ceea ce stîrneşte interesul în *Enigma Otiliei* este lupta dintre moştenitorii Giurgiuveanu, iar în *Scrinul negru*, moştenitorii Zănoagă". Adică, valoarea romanelor lui G. Călinescu rezidă, mai degrabă, în descrierea turpitudinilor achiziţiei de avere şi nu în prezentarea dramelor sufleteşti. Tot Marin Preda caracterizează perspicace relaţia dintre profilul eroinei şi fundal : „Caty Zănoagă este un personaj viu care se impune memoriei tocmai pentru că, trăind înlăuntrul unui clan, se lasă împinsă fără să bănuiască nimic spre un sfîrşit fatal, după o existenţă oarbă, frenetică şi lipsită de orizont". Cu alte cuvinte, personajul nu se mai bucură de o autonomie în atitudine, ci se supune voinţei de grup, conservatoare, dizolvantă.

Dependenţa totală a individului de categoria sa condamnată de istorie se înscrie, am văzut, în perspectiva comică a lui G. Călinescu (ca şi în zugrăvirea aristocraţiei, dintr-un instinct al caricării, scriitorul identifică personajul cu clasa în întregimea ei şi expune, astfel, neiertător viciile ei fundamentale). Marin Preda socoate însă că, de la un moment dat,

[1] *Despre literatura cu aristocraţi*, *Viaţa românească*, nr. 9, 1960.

personajul se manifestă inconsecvent, intenţiile de bază fiind deviate. E contestată utilitatea prezentării mondene şi a limbajului frivol. De ce? Fiindcă expresiile triviale „sugerează vidul sufletesc, banalitatea şi vulgaritatea simţirii pînă la un astfel de grad, încît interesul nostru pentru un personaj atît de inferior este mult diminuat". Autorul articolului se îndoieşte că G. Călinescu ar fi voit să arate *inferioritatea* unui anumit gen de femeie şi e nemulţumit de faptul că „el simplifică şi alungă dramaticul ori de cîte ori eroina se află pe punctul de a-l trăi şi nu pierde nici un prilej pentru a o înjosi". Se bizuie acest reproş pe criterii care corespund cu intenţiile cărţii? Personajele lui G. Călinescu sînt judecate aici, cum am mai subliniat altădată, exclusiv din perspectiva unui realism de tip clasic, balzacian, şi amendate, de aceea, din pricina lipsei lor de complexitate, în sensul evitării dramaticului. Caty pare într-adevăr purtată spre un sfîrşit pe care nu-l poate ocoli. Aspectul monden al unor episoade şi vocabularul frivol al eroinei coboară personajul la un stadiu de inferioritate. Însă manifestările de trivialitate, carenţa dramaticului, lipsa de complexitate, inferioritatea nu pot fi incriminate decît dacă nu se recunoaşte intenţia artistică a lui G. Călinescu: descalificarea eroinei pe o dimensiune a comicului. Păstrînd relatarea sobră, nepătimaşă, neutră, autorul alege cu precădere anumite scene apte să discrediteze şi introduce subteran un curent al maliţiei.

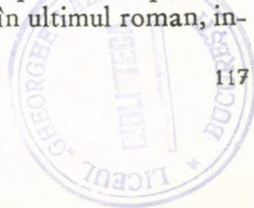
Conform viziunii romaneşti a lui G. Călinescu, Caty Zănoagă nu este un personaj cu o multiplicitate de manifestări, cu profunde procese lăuntrice. Fiind un protagonist al unei reprezentaţii, dezvăluit în special în automatismele caracteristice, reacţiile sînt zugrăvite în nuanţe infinitezimale doar pe porţiunea restrînsă de desfăşurare a automatismelor. Aviditatea rece de îmbogăţire, convertirea senzualităţii în lumina interesului metodic urmărit, vulgaritatea de fond chiar în aspiraţia spre lux şi decoraţie fastuoasă, mărginirea morală şi intelectuală, asociată paradoxal şireteniei aproape instinctuale în afaceri şi în combinaţiile amoroase — toate acestea circumscriu psihologia personajului, degradată comic. Ceea ce a rămas în umbră nu a fost alungat pentru simplificare, ci, firesc, n-a putut avea acces în cîmpul specific de observaţie. Căci, încă o dată, la G. Călinescu, în descrierea

unei lumi a urîtului, comicul hotărăşte dispunerea zonelor de lumină şi de opacitate, insistenţa precumpănitoare asupra unor momente. Episoadele de roman monden (de pildă, peripeţiile din Argentina) concordă cu mentalitatea eroinei. Ele sînt intercalate cu un surîs complice, fiindcă autorul nu face o descripţie serioasă şi gravă, ci se amuză, împrumutînd, cu acest prilej, înseşi formulele romanului frivol. (La fel se petrece în *Scrinul negru* şi cu apariţiile fantomatice ale lui Gavrilcea sau cu aventurile de tip poliţist relatate cu o naivitate şi francheţă care aparţin genului.)

Inferioritatea personajului nu e, după opinia noastră, un motiv de insatisfacţie. Cu un martor limitat în observaţie, exaltat în comportare, epoca se poate desemna totuşi în trăsături pregnante. Reconstituind istoria din scrisorile tinerei femei, romancierul mizează, neîndoielnic, pe riposta ei, nu întotdeauna ageră şi semnificativă. Contrastul prevăzut are efect artistic. De altminteri, Caty, prin prezenţa ei, este un ferment viu, un catalizator care aţîţă şi favorizează destăinuirile, un martor privilegiat, deoarece are şansa de a asista la scene definitorii. Ca şi Pica în *Bietul Ioanide*, mama lui Filip ne apare prin dezvăluiri succesive (din epistole, din mărturisirile unor amici, din confruntări organizate este recompus portretul femeii, pe care arhitectul n-o cunoscuse personal). Misterul (cine este Caty Zănoagă ?), dezlegat treptat, captează atenţia cititorului. Tehnicile diferite, utilizate cu un anume joc în definirea eroinei, se îmbină armonios şi original.

Cu toate că atrofierea umanului prin practica parvenirii apare hilară în viziunea romancierului, firescul procesului nu este, în fond, diminuat sau deformat (se menţine pînă la urmă la Caty un farmec în setea ei de viaţă şi o vrajă a dezlănţuirilor care sugerează implicit mai convingător procesul de corupere). Tangenţa dintre realismul exact de cronică a epocii şi conturul, de un relief special, al notaţiei comice dă romanelor lui G. Călinescu — reluăm precizarea — o conformaţie aparte în proza noastră.

Scrinul negru încheie cronica arivismului, inaugurată cu poltronul Stănică Raţiu (în *Cartea nunţii* faza e, ştim, doar embrionară). Veleităţile acaparatoare sînt proiectate pe fundalul veacului, confruntate cu istoria, iar în ultimul roman, in-



staurarea noilor raporturi sociale explică, printr-o determinare de ordin global, eşuarea lor inevitabilă. Nu numai insuccesul alimentează viziunea comică. Întreaga traiectorie a parvenirii e consecvent ridiculizată. Lui G. Călinescu, prototipul ambiţiosului — Rastignac sau Julien Sorel — îi incită curiozitatea ştiinţifică, de diagnostician, dar şi pofta de a rîde. O dată cu cronica arivismului, de la Stănică Raţiu la Caty Zănoagă, romancierul a întocmit şi parodia lui. Unghiul comic în dezvăluirea sforţărilor de ajungere fixează chiar perspectiva estetică a relatării.

Toată această mobilizare a resurselor, cu zarva ei, se dovedeşte neputincioasă în cele din urmă, deoarece nu se subsumează unei vocaţii rodnice, unei evadări autentice din circuitul automatismului steril. În acest fel, sintetizînd, putem fixa perimetrul forţei centripete : 1) autoritatea de clan, cu funcţiile ei represive, o rigiditate a vegetării ; 2) pretinsa rebeliune a maniacilor, neeficientă, stinsă repede, invadată de inerţia bolii ; 3) animaţia aparentă a impostorilor, care nu produce nimic, se exercită în gol, dovedindu-se tot atît de stearpă. Aceste trasee se întretaie, sînt reunite în chip implacabil, prin destinul lor comun, care este stagnarea. Pretutindeni, G. Călinescu descoperă în puterea centripetă aspectul comic al degradării prin imobilism.

PUTEREA CENTRIFUGĂ

IUBIREA

Cine sfidează cu adevărat autoritatea opacă şi dezaprobă letargia se bucură de la început, din *Cartea nunţii*, de un tratament privilegiat. O dată cu ieşirea lui Jim din casa mătuşilor, epica lui G. Călinescu consemnează o scindare esenţială. În vreme ce lumea închistărilor sau a pseudoanimaţiei, fără o ţintă creatoare, e sancţionată, fiind zugrăvită dintr-o perspectivă a comicului care descalifică, evadaţii veritabili, cutezătorii, beneficiază de o altă descripţie narativă. În opoziţie cu tipul regresiv-matriarhal al familiei, o nouă viziune asupra rosturilor ei comunică Ion Marinescu, poreclit Jim. Această viziune se refuză satirei, solicită adeziunea patetică, nimbul sublimului. Bifurcarea planurilor naraţiunii, cu extremismul ei romantic, pleacă din *Cartea nunţii*. Cu Jim se inaugurează lauda fecundităţii în proza lui G. Călinescu. Nu este, poate, cel mai strălucit exponent posibil al elanurilor inovatoare. Totuşi nu e exclusă presupunerea ca arhitectul vizionar din *Bietul Ioanide* să aibă, la vîrsta tinereţii, înfăţişarea eroului din *Cartea nunţii*. Există o continuitate şi în direcţia adeziunii în romanele lui G. Călinescu.

Ce are comun fluşturatecul Jim, amator de dansuri, care îl imită pe Rodolfo Valentino, cu astralul Ioanide ? La prima vedere, distanţa este într-adevăr imensă. Zburdalnicul amorez nu dezvăluie nici un fel de aspiraţii intelectuale. În afara momentelor în care urmăreşte să uluiască fetele cu cunoştinţele asimilate, Jim e un spirit eminamente practic, cu ţeluri precise şi imediate în viaţă. Totuşi, pe ţărmul mării e de părere că ar trebui să se înalţe ziduri greceşti de piatră, coloane albe — anticipaţie a Eladei senine, spre care tinde Ioanide. În genere, entuziasmul tînărului se îndreaptă spre formele urbanis-

ticii moderne. Şi în alte împrejurări, primul impuls e să judece balzacian raportul omului cu ambianţa. Văzînd-o pe Dora, îşi închipuie ce decor, ce estetică interioară s-ar potrivi cel mai bine cu aspectul ei. Chiar propria casă şi-o va transforma, alegînd camere-cuburi, cu ferestre ca ale cabinelor de vapor, şi terase cu bare de metal. Interesul lui Jim pentru simetria edilitară nu depăşeşte veleităţile unui profan, dar prevesteşte totuşi, în aceste forme primare, machetele vizionarului Ioanide.

Eroii pot fi comparaţi şi din unghiul relaţiilor cu mediul înconjurător. Chiar Jim obişnuieşte să claseze oamenii, să facă ierarhizări morale. Are judecăţi sigure asupra vieţii şi nu se îndoieşte nici o clipă asupra lor. Ariile pe care le explorează cu privirea sînt, însă, mult mai limitate decît cele ale arhitectului. Lipsit de timiditate, pătrunde şi el în existenţa altora, cu o curiozitate nedomolită. Prin scotocirea rafturilor scrinului din „casa cu molii", Jim pregăteşte investigaţiile lui Ioanide (sertarul lui Tudorel, comoara Caty-ei Zănoagă). Cînd descoperă că mătuşile o lasă flămîndă pe bătrîna Iaca, tînărul are un gest aprig de revoltă. Caritatea nu îi e, însă, caracteristică, şi oricine reuşeşte să-i cîştige bunăvoinţa dacă îşi bate joc de apucăturile celor în vîrstă, de scleroza lor.

Narcisismul arhitectului apare la Jim mediocrizat. În faţa oglinzii, tînărul îşi umflă bicepşii şi coşul pieptului, fandează plastic cu piciorul drept înainte. Îşi linge părul cu peria neted peste cap şi admiră încîntat silueta sa foarte londoneză în noul costum. Jim opune putrefacţiei şi delăsării igiena civilizaţiei. Văzînd casa părăginită şi insalubră a mătuşilor, el îşi închipuie o clădire cu pereţii netezi, luminaţi din colţuri, cu fotolii reconfortante de nichel, cu mobile joase, masive, geometrice, cu duşuri şi băi, cu barmani în smoching şi o subretă în stilul mobilei, tunsă mărunt, cu faţa ovală, în uniformă de satin fin, negru, şi cu ciorapi negri, aşa de metalici, încît mîna să alunece cu gîndul pe ei. Universul lui Jim este cel al confortului. Automobilul e bătut cu familiaritate pe pneuri şi e ciupit amical de clacson. Tînărul visează să conducă ultimele tipuri de autoturisme şi se vede înfundat în moalele capitonaj, monoclat sub pălăria de fetru gri, manevrînd neglijent volanul, cu o mînă vîrîtă pe jumătate într-o mănuşă „Nicolet", urmărind cu privirea fetele. În Jim se află germenii spiritului incendiar al lui Ioanide, dar şi germenii mon-

denităţii lui Gaittany. În *Cartea nunţii,* mondenitatea e privită fără antipatie, discreditarea ei se va produce abia după aceea, în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru.* În ceea ce priveşte descoperirea vocaţiei, perfecţionarea profesională, mărginitul şi adaptatul Jim este, hotărît, la antipodul lui Ioanide. Universul lui de preocupări e dezolant de sărac.

Similitudinea e, însă, de netăgăduit pe planul vieţii sentimentale. Trinitatea amoroasă pe care o vom descifra în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* (excluzînd iubirea conjugală, statornică, inviolabilă) e prezentată aici în datele fundamentale. Discreta şi modesta Medy, cu cozile mari, negre, strîns împletite, cu profil de domniţă tînără zugrăvită în biserică, întruchipează fiinţa castă, logodnica eternă. Ea va deveni mai tîrziu Erminia *(Bietul Ioanide),* confidenta arhitectului, intangibilă corporal, sprijin devotat şi inocent. În *Scrinul negru,* Mini va simboliza dragostea pură, nematerializată, cu o confuzie continuă între reverie şi realitate. Dacă în *Cartea nunţii* Medy e cea mai puţin conturată dintre prietenele lui Jim şi nu-i reţine aproape deloc atenţia, în ultimul roman, Mini guvernează asupra vieţii sentimentale a arhitectului.

Dora cea negricioasă, cu trupul zvelt şi sportivă, o anticipează pe Sultana, adoratoarea focoasă şi voluntară a lui Ioanide, cu care acesta se poartă circumspect, ca să evite exploziile sentimentale. Capricioasa Cucly *(Scrinul negru),* lipsită de prejudecăţi, înflăcărată în pasiunea pentru vîrstnicul ei prieten, marchează etapa finală a tipului atletic-sportiv.

De la Lola, înaltă şi placidă, cu ondulozitatea de plop a trupului şi clătinarea lenevoasă a şoldurilor, trecerea la Ioana *(Bietul Ioanide)* pare firească. Vaporoasă, distantă, Lola aşteaptă adoraţia. Rîsul ei rezervat, lipsa de angajare în gesturi, conştiinţa puterii hipnotice derutează pe orice curtezan. În *Scrinul negru,* frumuseţea statuară, mîndră de sine, va fi întruchipată de Mihaela, obiect de adoraţie.

Grafic, tipurile feminine care intervin în aventurile lui Jim şi Ioanide sînt dispuse deci astfel :

a) Medy — Erminia — Mini
b) Lola — Ioana — Mihaela
c) Dora — Sultana — Cucly.

Rămîne să zăbovim mai tîrziu asupra detaliilor, cînd vom urmări tribulaţiile sentimentale ale lui Ioanide.

Chiar mondenul Jim e dominat în impulsurile erotice de criterii estetice. Dezbrăcate, tînărul observă că Dora e un mic Adonis, Lola e o Veneră, Medy, o amazoană. Pe Vera, pe care o ia de nevastă, o înscrie printre madonele lui Botticelli. Asemănările cu modelele sculpturii și picturii vor călăuzi, după aceea, decisiv, opțiunile amoroase ale arhitectului.

Tactica seducerii este încă elementară în *Cartea nunții*. Ea precede angajarea definitivă, dispărînd o dată cu ivirea ei, spre deosebire de perioada cînd Ioanide va căuta modalitățile de a păstra simultan posibilitatea Aventurii și fericirea constantă a căminului. Tînăr, încrezător în sine, stîngaci în disimulări, Jim cunoaște primele insuccese. Dora, purtată în lungi promenade marine, îi mărturisește brusc că iubește pe altcineva. Cu Lola asediul este îndelung. Prin aere de femeie fatală, care atrage și îndepărtează totodată, prin glacialitate polară, Lola îl silește pe Jim să învețe arta insinuării, a făgăduielilor ambigue. Folosind înaintarea prudentă minimă, tînărul e acum atent la reacția partenerei și își pregătește pentru orice eventualitate o retragere onorabilă. Mimează patima cîntînd la vioară și apoi, ascultînd ritmul unui tangou, șuieră melodia printre dinți și o conduce pe Lola cu pași lenți și reverențioși prin toată odaia. Înregistrînd semeția frigidă a fetei, Jim recurge la demonstrația orientală, face adînci temenele și-și agită trupul în spirală. Lola remarcă doza de ipocrizie și refuză să creadă că Jim e îndrăgostit de ea: „— Minți... tu ești prea ironic... prea intelectual ca să poți iubi".

Eșecul îl tulbură pe tînăr, deși el nu investise prea mult în sentimentele afișate. Din vanitate virilă naivă socotea că are un drept seniorial asupra prietenelor sale. I-ar fi plăcut ca el să le respingă iubirea, să lămurească generos de ce nu se poate angaja. Mai tîrziu, surprizele nu vor mai fi cu putință. Ioanide va fi scutit de postura înfrîngerii și nu va ști cum să tempereze zelul amoros al Sultanei sau al Cucly-ei. Rivalul pe care trebuie să-l înfrîngă eroul este, cu timpul, ceva mai primejdios. La vederea Verei, și Silivestru e stăpînit de impulsuri erotice. Numai că sfios, nesigur, profesorul se rezumă la meditații solitare, nu e un concurent redutabil pentru focosul Jim. În *Enigma Otiliei*, Titi îi dă tîrcoale iubitei lui Felix, instigat de Stănică și de Aglae. Tembel și fără ma-

niere, el nu poate stîrni decît dezgust. De neînvins, în seria competițiilor afective imaginate de G. Călinescu, se arată doar Pascalopol, care, discret, îngăduitor, fără pretenții mari, o înconjoară cu protecția lui pe suava Otilia. Și Pomponescu va fi un adversar prestigios, care uzează de o tactică solemn ceremonioasă în tentativele amoroase. Irezistibil, Ioanide îl va surclasa însă de fiecare dată. Elogiind fără rezerve performanțele arhitectului pe acest tărîm, scriitorul renunță însă la o cruditate a realismului, la obiectivitate. În *Bietul Ioanide*, eroul poate fi încă înlocuit după succesul sentimental. Pomponescu îl urmează ca amant al Ioanei, iar ștersul Demirgian se căsătorește cu Sultana. În *Scrinul negru*, toate femeile roiesc în jurul lui Ioanide, e singurul cuceritor.

Chiar și Jim consideră firesc haremul, îi place să fie înconjurat de fete frumoase și fiecare să-l iubească. E faza la care se referă probabil declarația de mai tîrziu a lui Ioanide: „La douăzeci de ani, eram brutal și stupid, umblam după femei și nu prețuiam femeia". Totuși, ca un Ioanide tînăr, Jim va fi obsedat de ideea unicității. El trebuie să aleagă o soție, o singură femeie, tovarășa de viață. Această obligație sacră îndeplinită, nu mai e recomandabilă Aventura. În *Cartea nunții*, eroul n-are încă răgazul să se sustragă îndatoririlor impuse de specie. Cînd ia hotărîrea să se căsătorească cu Vera, el se dăruie total femeii iubite. Altfel n-ar putea fi întemeiată adevărata familie.

Dacă estetismul lui Jim apare adesea elementar, în raport cu finețea și perspicacitatea în aprecierea frumosului pe care le ilustrează Ioanide, dacă simțul de adaptabilitate socială și morală acționează în *Cartea nunții* îngrijorător de lin, tînărul îl precede perfect pe tatăl lui Tudorel în atributele lui virile: bărbatul care își alege soția, fază prealabilă a arhitectului, care explică disponibilitățile sale ulterioare.

Cînd îl prezintă pe Jim în postura de candidat la căsătorie, G. Călinescu înfățișează deliberat o situație ideală, degajată de orice element particular. Jim nu mai e atunci un Ioanide june, ci prototipul Mirelui. Nunta e descrisă ca o ecuație, ai cărei termeni sînt universal valabili.

Focar care absoarbe toate razele narațiunii, dragostea este în cel dintîi roman al lui G. Călinescu motivul primordial. Niciodată, mai tîrziu, scriitorul nu va mai zugrăvi atît de

insistent patimile tinereţii. Noi stratificări şi ierarhizări ale preocupărilor se vor impune în celelalte romane, o dată cu interesul amplu şi aprofundat pentru mişcarea societăţii în întregimea ei.

În *Cartea nunţii*, amorul apare ca principiu prim al dezvoltării. Studiind tulburările pasiunii, G. Călinescu nu înfăţişează momente incidentale, răsuciri cu caracter întîmplător. Autorul caută simptomele tipice — iubirea nu e individualizată —, prezintă procesul, privindu-l din perspectiva speciei, epurat de tot ceea ce nu e pasibil de generalizare.

Prin viziunea ciclică solemnă a dragostei, *Cartea nunţii* capătă o desfăşurare de epopee. Cine e Jim ? Cine e Vera ? Din unghiul de observaţie adoptat, răspunsul nu mai are o însemnătate deosebită. Numele lor ar putea fi Bărbatul şi Femeia. Intenţia autorului a fost, după cum mărturiseşte, să refacă, în epica modernă, idila dintre Daphnis şi Chloe. De îndată ce se admite punctul de pornire, atunci schematismul psihologic, absenţa detaliilor cu funcţie de particularizare se justifică tocmai prin năzuinţa spre universalitate (în programul lui G. Călinescu, Jim e un simbol). *Cartea nunţii* relatează în prim-plan etapele dragostei dintre Jim şi Vera, încheiate triumfal prin actul căsătoriei. Reacţiile celor doi protagonişti exemplifică stări sufleteşti categoriale, definitorii pentru naşterea iubirii conjugale în genere.

Simptomele iubirii. Noaptea, în timp ce pasagerii trenului sforăie şi grohăie, o fată serafică adoarme delicat pe umerii lui Jim. Trenul trece printr-un tunel şi băiatul profită de întuneric ca s-o sărute. Amintirea rămîne aţîţătoare. Cînd o revede mai tîrziu, din întîmplare, Jim îi vorbeşte indiferent, dar cutezător, cu certitudinea că e irezistibil. Deşi continuă să pară degajat, întîlnirile îi dau o mulţumire pe care nu încearcă să şi-o explice. O conduce cu maşina într-o viteză ameţitoare, îi vorbeşte pe un ton autoritar, îi sugerează vastitatea şi temeinicia cunoştinţelor sale. La rîndul ei, iubind, fata slăbeşte, n-aude ce i se vorbeşte, ochii capătă elipse violacee. De la contemplaţii somnolente, cade pradă unor vagi reverii, urmate de accese de plîns, tremurături, convulsii. Simte fiori şi voluptăţi cînd îşi priveşte trupul în oglindă. Repetă în gînd scena sărutului şi trăieşte toate zilele ca într-o aşteptare nedefinită. Cînd decizia căsătoriei

e luată, întîlnirile se compun din conversații extaziate, din mîngîieri și promisiuni. Bărbatul simte orgoliul ascuns că deșteaptă voluptățile dragostei la o ființă inocentă, dar și milă pentru o făptură care depinde total de el. Chiar nuanțate, stările afective continuă să fie detașate de tot ce e singular, localizat. Stînd alături pe pat, iubiții se sărută focos, își pipăie bicepșii, apoi învață atletismul îmbrățișărilor. Clipa îmbrăcării și a dezbrăcării în comun conține mari delicii neștiute înainte. De la izbucniri spontane, iubirea trece astfel în etapa inițierilor. Bărbatul trebuie să dezbare femeia de falsele rețineri. („Ceea ce dorea în fundul conștiinței era mai presus de rușine și plăcere, și nu avea să se întîmple decît o singură dată în viață, ca nașterea și moartea.") Între soți dispare silnica pudoare. Apoi, instruită de prietene, fata își rafinează stilul erotic : amînă îmbrățișările, ceea ce sporește ardoarea bărbatului. Transfigurată de mirajul comuniunii, iubirea echivalează cu veșnica tinerețe. Soții sînt convinși că nu vor îmbătrîni niciodată, că vor rămîne tineri fiindcă se iubesc. Pentru Jim, Vera este un „arhanghel de candori și lumini", și el se miră că lumea nu se trage înspăimîntată de fulgere la o parte, în gest de umilință și adorație. Dragostea cere o cufundare în bucuriile concrete. Orice neliniște metafizică trebuie eliminată. („— Dacă am avea urechi și simțuri să auzim mecanica huruitoare a cerurilor, inimile noastre n-ar îngheța de spaimă ?", întreabă Jim.) De altminteri, în optica scriitorului, din *Cartea nunții*, renunțarea la metafizică e o condiție inerentă pentru cunoașterea și savurarea marilor clipe ale existenței. Dedicîndu-se iubirii, bărbatul și femeia repetă în fond o experiență pe care au trăit-o și părinții lor, se conformează unui rit. Chiar raporturile tinerilor cu cei din jur se exprimă în forme convenționale, pe care societatea le-a instituit, transmițînd deprinderile de la o generație la alta. Bărbatul se acomodează mai repede, se integrează unei etichete, e volubil și galant cu familia fetei, se poartă cu conștiința răspunderii conjugale. Mirele și mireasa ies acum în oraș (gala de box, barul) și respectă un orar care ține seama de judecata opiniei publice. Lumea observă o transfigurare pe chipurile lor și ocrotește desfășurarea amorului încuviințat. Demonstrînd uniformitatea etapelor, G. Că-

linescu vrea să despartă amorul de mistica sacră. *Cartea nunții* este o polemică ascunsă cu retorica romantismului.

Selecția. Alegerea soției în *Cartea nunții* nu e determinată de pornirile simțurilor sau de accesele de afectivitate. Ferită de obscur și irațional, iubirea conjugală este pentru Jim rezultatul unui calcul logic. Nu un fluid misterios provoacă dragostea, ci o statistică minuțioasă a însușirilor și defectelor candidatelor posibile. Soluția la care ar recurge cu plăcere Jim ar fi aceea a concursului. Își imaginează o modernizare a mitului lui Paris, de astă dată în costum de baie Iantzen, cu o minge de tenis în mînă, scrutînd pe pretendente. Fantezia e subordonată idealurilor de mondenitate : își închipuie că e un miliardar instalat confortabil într-o mașină luxoasă, cu mîna înmănușată pe volan, colindînd cartierele orașului, cîntărind din ochi femeile, oprind în fața celei cîștigătoare după o severă triere, ca s-o întrebe direct : Vrei să fii soția mea ?

Ca alegerea soției să se desfășoare fără greș, e necesară excluderea impulsurilor subiective. Totul depinde de un verdict imparțial bazat pe criterii precise. Cum trebuie să fie soția ? Candidatele se cer apreciate, în primul rînd, după un cod al frumosului. („Iubea abstract pe oricine ar fi corespuns satisfăcător simțului său estetic.“) O altă însușire esențială a soției trebuie să fie aptitudinea ei de a se transforma într-un obiect de proprietate afectivă. („Simțea nevoia să iubească, să aibă o fată a *lui,* pe care s-o ocrotească și s-o țină în casa *lui,* în stăpînirea *lui.*“) Jim voia o parteneră care să se distingă prin credință și devotament. Soția e datoare, de aceea, să fie docilă, maleabilă, atentă la dorințele bărbatului. Fiorul proprietății derivă din orgoliul stăpînului, dar și din mulțumirea estetică. („Jucăria fină dinaintea lui îi plăcea și-i dădea o satisfacție lăuntrică de proprietar care își privește parcul cu statui.“) Pînă la urmă, Jim e bucuros că Dora și Lola l-au respins, fiindcă ele, ca fete independente, ar fi contrazis temperamentul lui dominator. În schimb, Vera, ascultătoare, modestă, se poate lesne preta la o acțiune de domesticire conjugală. Pentru ca voința lui de protecție să se manifeste, fata aleasă trebuie să fie ingenuă. În raporturile cu soția, lascivitatea e înlăturată, emoția nouă se înrudește cu aceea a paternității. Bărbatul ocrotește și inițiază. Părerile autorului în primul ro-

man despre femeia-nevastă şi raporturile din cadrul căsniciei (sclavajul femeii) nu ating altitudinile pe care gîndirea călinesciană le înregistrează în atîtea alte domenii. Soţia este o fiinţă gingaşă, neştiutoare, „un manechin fără rezistenţă", pe care soţul-artist îl dirijează în viaţă după bunul lui plac.

Mobilurile. Întîlnirea dintre Jim şi Vera nu e un capriciu al întîmplării. Prin cernere şi meditaţie, bărbatul a optat pentru un exemplar de femeie care poate îndeplini optim îndatorirea conjugală. Astfel se elimină misterul pasiunii. Gesturile de suavitate pot fi supuse radiografiei spre a se scoate la iveală interesul subteran. În sinea lui, tînărul ştie că întreg ceremonialul are o funcţie de ornament, care ascunde chemarea imperioasă. Cuvintele pătimaşe, gesturile de adoraţie, îmbrăţişările exprimă nevoia de unitate. Jim o iniţiază pe Vera : „— Toată neliniştea noastră nu are decît un scop : procreaţia şi fericirea sexuală nu e deplină decît în atingerea finalităţii sexuale". Fiindcă e conştient că un imbold superior, legi suverane îl conduc spre înfăptuirea unui act biologic al speţei, tot avîntul lui patetic se concentrează, în cele din urmă, spre găsirea unui partener nimerit : „— Vezi tu, aci, în viscerele tale, îi spune Jim Verei, este principiul universal al facerii ! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există." Iubirea presupune deci o profundă recunoştinţă reciprocă pentru realizarea ipostazei de tată şi mamă. În culmea extazului, Vera îi mărturiseşte : „— Jim, te iubesc, fiindcă tu eşti tatăl copilului nostru." Cu această frază se încheie *Cartea nunţii.*

Spre ideea fertilităţii biologice converg sensurile romanului. Nici o raţiune nu are iubirea dacă ea nu ascultă de simţul esenţial al procreaţiei. Cumplită alternativă este secătuirea. Lipsa de fecunditate înseamnă moartea virtuală a generaţiilor. Scriitorul închipuie un peisaj sinistru : pămîntul se răceşte şi se zbîrceşte, stelele cad la loc, spre nucleele lor, ca fulgii de cenuşă în vatră, scînteile lumii eterice se strîng într-o singură flacără tremurată şi chircită... Peste toate apasă gheţurile golurilor eterne şi un întuneric fără margini şi fără sfîrşit. Rodnicia este scopul existenţei, susţine *Cartea nunţii.* Cine nu cunoaşte plăcerile şi îndatoririle împreunării rămîne într-un stadiu inferior de umanitate, sortit pieirii. Tot ceea ce degajă miasme ale descompunerii în „casa cu molii" aparţine singurătăţii biologice şi sterilităţii. Căsătoria e un

mijloc de eliberare de sub autoritatea regresivă, de evitare a putrezirii. Pretutindeni, în *Cartea nunții*, guvernează obsedant ideea unirii fizice între bărbat și femeie. Iubirea conjugală înseamnă o descătușare, începutul unei noi existențe. „Vera, zise Jim cu voce schimbată, îți dai seama ce clipă mare este asta pentru noi. De acum tu nu mai ai nici părinți, nici frați și copilăria ta s-a sfîrșit." Toate conversațiile, toate acțiunile romanului gravitează în jurul ideii de căsătorie.

Amorul conjugal devine criteriul emancipării individului. Mătușa Agepsina, domnișoară de aproape 60 de ani, repetă zi de zi, în bezna încăperii, o rugăciune în slova chirilică despre binefacerile dragostei. Om instruit, cu vocația științei Silivestru întocmește poezii searbede închinate amorului, tînjind după un trup de femeie. Sentențiosul domn Emilian declară : „— Numai căsnicia îți conservă forțele și te face capabil de muncă. Eu, dacă nu mă însuram, eram de mult mort." Altă dată, tot el compară însurătoarea cu un sanatoriu care îi asigură o viață liniștită, mîncare rațională, posibilitatea de a se culca devreme și de a nu fi agitat de problema sexuală. Efectul imediat : a crescut în greutate cu 20 kg. La masa dată în cinstea nunții lui Jim, toți invitații slăvesc în felul lor instituția căsătoriei. Tanti Ghenca laudă obiceiurile strămoșești cînd părinții decideau asupra viitorului copiilor, domn' Popescu exaltă principiul supremației masculine : „— Temeiul căsniciei este ordinea, ierarhia : cocoșul să cînte și găina s-asculte". Sfioasa Lisandra urzește în taină gîndul evadării, îi e frică să se destăinuie, dar într-o bună zi lasă odaia ei vraiște și un bilet înfipt în sfeșnic : „— Rămîneți cu bine, surorilor, vreau să intru în rîndul lumii". Și după aceea, în *Enigma Otiliei*, motivul matrimonial va guverna desfășurarea subiectului, unghiul de observație va fi însă puțin schimbat. *Cartea nunții* se concentrează în următoarea idee : dacă nu înfăptuiește imperativul biologic, insul nu mai are prestigiu, e privit cu milă și dispreț. Pe acest fundal se produce ieșirea lui Jim din casa mătușilor. Căsătoria echivalează cu o fugă din infern. De aceea, romanul lui G. Călinescu o celebrează liric.

Conceptul poematic despre iubire se bizuie pe franchețea dezvăluirilor. Tristan și Isolda sînt smulși din vraja liturgică și aduși pe pămînt ; privindu-și trupurile goale, trăiesc bucu-

ria actelor pure, elementare, căci înţeleg exact motivele care-i apropie. Fără văluri, iubirea nu pierde nimbul poetic : lirismul invadează cu atît mai cuceritor, cu cît e mai concret, mai terestru, mai puţin „ipocrit". Măreţia revelaţiilor biologice produce o beatitudine paradisiacă şi un ritm al liniştii : „Aerul cădea în jurul lor în straturi de mătase şi lina ninsoare de afară li se părea o desfoiere universală de flori de meri şi caişi. Timpul clipocea lent, stătător, unduindu-se în rotocoale mari, ameţitoare."

Are dreptate Paul Georgescu, lirismul nu poate constitui o dominantă în proza lui G. Călinescu[1]. În *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, el este aproape complet distilat în receptacolul narativ. *Cartea nunţii* e, însă, premeditat concepută ca o cîntare a amorului conjugal. Chiar dacă intenţia clasicistă e vizibilă (generalitatea stărilor descrise, succesiunea în spiritul unei demonstraţii), fraza e încărcată de metafore cu un sens afectiv. Autorul recunoaşte că a vrut să compună un roman liric, la modul grec, şi să separe, astfel, prin dezlănţuire, elementul liric care e (valabil ori nu) congenital. După ce remarcă pasajele lirice şi afirmă că G. Călinescu e un poet ce se ignoră, Pompiliu Constantinescu conchide : „Schematic, romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esenţă lirică şi rezolvat tot printr-un proces liric".

Metafora este o materializare a stărilor emotive prin care trece eroul. De reacţia directă, senzitivă, depinde desfăşurarea naraţiunii în *Cartea nunţii*. Părăsind „casa cu molii", Jim are privirea iluminată şi rîde de încîntare. Ferecarea fusese receptată tot epidermic, prin stări continue de silă şi nerăbdare. De altminteri, Paul Georgescu observă cu pătrundere : „Jim există în prezent cu o promptitudine a reflexelor şi o acuitate a senzaţiei destul de rare în literatura noastră, unde nostalgicul predomina".

Pretutindeni eroul întîlneşte spectrul destrămărilor. Situaţia de „sechestrat" e văzută ca o scîrboasă scufundare în mocirlă. Dintru început, din prima pagină a romanului, autorul îşi defineşte eroul în funcţie de tentaţiile înjositoare. Organic, Jim are repulsia putrezirii. În compartiment, distinge ero-

---

[1] *Sensul clasicismului, Viaţa românească*, nr. 6, 1965.

ziunile, ulcerațiile negre, lipicioase de pe fotolii. Îl irită mirosul de piei încinse și de unsori. Cînd descoperă chipul serafic al Verei, între călătorii grosolani, își închipuie grația rafaelită între rîturi fierbătoare. Asediat de culori stridente, Jim recepteazā mereu amenințarea dizolvărilor. Insistent revin imagini ale ofilirii. Privind afară, pe fereastră, vede că trenul trece peste linii ruginite, pe lîngă cantoane ruinate, mîluri fără ape și tufe încîlcite. Între cele două șine, își imaginează pietrișul năpădit de bălării, și alergarea trenului o aseamănă cu o reptilă rece. În memorie, copilăria se rezumă la portița oloagă, streșinile carbonizate, pașii mărunți ai șobolanilor. „Amintirea locului putred în care își petrecuse copilăria nu-i deștepta decît imagini de umiditate : hume tăiate cu un cuțit, în inima galbenă a cărora se zvîrcolesc două fragmente dintr-o lungă și proaspătă rîmă, bureți vineți de ziduri și urechelnițe, cu zeci de picioare, fugind pe o tencuială friabilă". În grădina mătușii Ghenca, înflorirea daliilor, cu mijlocul lor feciorelnic, cu inocența lor vegetală, nu poate induce în eroare. Ca și profilul fetei din tren, înconjurată de mutrele respingătoare, florile sînt doar un element de contrast.

Prin descrierea locuinței se insinuează același proces al dezagregării. Mătușile lui Jim stau în două rînduri de case scunde, ca un tren de vagoane declasate, trase pe linii moarte. Hîrdaie verzi cu oleandri se înșiră de-a lungul zidurilor ude, leproase, de apa prelinsă prin streșinile ciuruite, în rugina cărora cresc tufe de buruieni. Tabla acoperișurilor e arsă de ploi. Troscotul, păpădiile și scaieții grași, albaștri, ies, printre bolovani, la temelia zidurilor și înăbușe straturile de flori. „Totul părea un maidan părăsit și un han de mult pustiu, uitat cu drugi și lacăte la ușă, pradă ierburilor și ploilor." Invazia naturii, care cangrenează arhitectura, anticipează viitoarele proclamații ale lui Ioanide, care vor apăra creația omului în detrimentul peisajului. În interior, „casa cu molii" are tavanul mîncat, ferestrele crăpate, lipite cu hîrtie. La lumină, fotoliile de lemn lăcuit arată zdrențuite, cu arcurile dezacordate, picioarele instabile, mobilele au suprafețele împulberate și articulațiile greoaie, stricate de neîntrebuințare. Odaia semiobscură a lui Jim degajă un aer stătut, mucegos. Jim reconstituie în memorie epocile defuncte cu ajutorul miresmelor difuze.

Altfel decît la Proust, evocările olfactive la G. Călinescu n-au forță nostalgică, sentimentală. Inhalînd felurite mirosuri, eroul din *Cartea nunții* recompune un imperiu al scîrbei. „Era o duhoare închisă de cireși mucegăite, de butoi băltuit de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gîndaci striviți, de stofe alterate." Putrezirea este și un efect al depozitărilor inutilizabile. Adierile muzeale din „casa cu molii" indică diversitatea colecțiilor adăpostite prin unghere. În sertarele scrinului, Jim descoperă rufărie nefolosită, cutii cu jeuri și cu dantelă neagră, pene de struț, nasturi mari de os îngălbenit, mănuși de dantelă fără degete. Dulapurile sînt pline de mantale de stofă deasă, croite în chip de clopot, corsaje de tafta, manșoane de astrahan. Grămezi de tingiri și tablale de aramă sînt dosite în lăzi și cufere sau vîrîte pe sub paturi. Sînt ascunse acolo și cuțite și furculițe mici, cu coadă de lemn sau de os, farfurii de piatră groasă, pahare cu diferite forme, recipiente. Cămările conțin brînzeturi, fripturi, cozonaci, borcane de miere și dulceață. Paragina s-a întins necruțătoare. Dacă hainele demodate trec printr-un proces de carbonizare lentă, obiectele de metal ruginite prind cocleli verzi, iar alimentele se osifică și se pietrifică. În jurul lui Jim universul se veștejește, cuprins de o somnolență bolnavă.

Cît timp se simte ferecat, Jim nu percepe lumea decît ca o imensă epavă. Chiar și la mare, tărîm al evaziunilor solare, tînărul pășește alături de Dora peste grămezi mari de buruieni acvatice negre, care murdăresc plaja, simte mirosul de pește descompus, e enervat de bîzîitul muștelor deasupra gunoaielor marine. Contemplînd relicvele antediluviene, sentimentul năruirii îl cuprinde tiranic. Jim nu poate scăpa de viziunile vîscoase. Chiar într-o femeie masivă, cu forme plastice, ghicea putrezirile fetide din alambicul răsucit al intestinelor și emanațiile urice ale epidermei. Cînd vrea să-și închipuie amorul ilicit al mătușilor, vede trupuri învinețite și pergamentoase, cu încheieturile oaselor bulbucate, cu cărnurile căzute, cu pîntecele umflat asemenea unei tumori. În casa mătușilor, Jim are sentimentul că se contaminează, că trupul i se va acoperi de bube, că încet, încet, se va scurge din el pofta de viață.

Unei lumi închise în circuitul ei sufocant, tînărul îi opune ispita mișcării. Mișcarea e însă reală, efectivă — nu ca în cazul impostorilor — și se desfășoară pe traseele vitale. Independența spre care năzuie nu e posibilă decît prin evadare. Pentru Ov. S. Crohmălniceanu, *Cartea nunții* e o proiectare semifantastică a psihologiilor pe fondul unor mari simboluri biologice : „«Casa cu molii» închipuie zecile de învelișuri protectoare ale seminței, cu plușul, cu coaja lor, intrate într-un fel de scorojire treptată, de uscare și zgîrcire agonică, atunci cînd elementul germinativ nu mai are nevoie de ocrotire și se pregătește să plece spre a-și îndeplini menirea“ [1]. Adevărata emancipare înseamnă, deci, părăsirea mătușilor, căsătoria și întemeierea unei alte familii. Jim e convins că nu poate atinge demnitatea virilă, umană, decît devenind el însuși tată. A fi fecund biologic înseamnă a-ți îndeplini rolul pe pămînt. Peste tot e implicat sentimentul patern. Cînd o privește pe Vera, serafică în tren, Jim nu simte o iritare voluptuoasă, ci o neînțeleasă nevoie de a proteja și mîngîia. E preocupat să-i creeze un culcuș sigur, s-o ferească de grosolăniile celorlalți pasageri. Și mai tîrziu, în faza iubirii conjugale, atribuțiile de soț nu pot fi despărțite, cum am văzut, de cele de părinte și protector. Pînă și pentru bietul Silivestru, trezit pentru întîia oară la viața erotică, emoțiile virile sînt combinate cu duioșii paterne. A nu fi tată determină în Silivestru conștiința inferiorității.

Tatăl ca menire simbolică se află în centrul atenției în *Cartea nunții*. În schimb, mama nu se bucură de nici un credit. Pe însăși mama lui, Jim o numește tanti și o asimilează pe deplin mătușilor, ceea ce e cel puțin o discreditare. Tot timpul fiul o privește cu o milă ascunsă, amestecată cu o satisfacție a răzbunării. Jim este acela care înregistrează detaliile minimalizatoare : după o absență mai lungă, băiatul vede că trupul scurt și bombat s-a împuținat, că e mai accentuată cărunțeala părului și că zbîrcirea unui colț de buză vestește senilitatea. Îmbrățișat de mama lui, Jim are senzația că „se lasă udat de saliva gurii pe amîndoi obrajii“. Nu poate suferi efuziunile materne, și din tanti Magdalina reține în amintire fața plîngăreață și sfîrcul vînăt al nasului, pe care

---

[1] *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, cap. G. Călinescu.

ea şi-l freacă cu un deget. Geamătul mamei îl aseamănă cu văitatul de găină care a ouat de curînd. Sincerele şi naivele întrebări, prin care tanti Magdalina îşi exprimă îngrijorarea pentru soarta fiului (departe de dînsa, ea crede că e ameninţat continuu de frig şi foame), primesc răspunsuri dure, usturătoare. Jim refuză imixtiunea. Cînd se căsătoreşte, îi comunică vestea mamei cu mare întîrziere: „—Te informez numai ca să fii în curent cu starea mea civilă, să nu cumva să uit". E posibil ca între femeile aspre sentimentul filial să se fi tocit. Batjocura la adresa mătuşilor e generalizată la Jim. Totuşi nu ni se dau mai multe explicaţii care să justifice pornirea violentă a fiului. Dezacordul intelectual vizibil nu poate anula total legăturile de sînge. Jim se poartă ca şi cum nu s-ar supune unei autorităţi materne şi e indignat că una din mătuşi a căpătat reputaţia oficială de mamă. Şi, oricum, mătuşile sînt necăsătorite, resping ideea sexualităţii, nu pot deveni mame autentice.

Nu numai Jim e lipsit de simţ filial. Nici mai tîrziu G. Călinescu nu va descrie relaţii adevărate, tulburătoare între fiu şi mamă. Mama lui Şun a decedat, şi oricîtă pietate familială manifestă, la vîrsta bărbăţiei, iubirea faţă de soţie trece cu mult înainte de cea faţă de părinte. Despre antecedentele biografice ale lui Ioanide nu ştim aproape nimic. Felix şi Otilia sînt orfani, dar şi Georgeta, fiinţa uşuratecă şi generoasă. Lui Felix mama i-a murit cînd era la şcoala primară, şi sentimentul, „întrerupt la o vîrstă nepăsătoare", pierdut, nu mai putea fi reconstituit în amintire. Micul Filip e înconjurat de răsfăţul Caty-ei Zănoagă, dar îndrumările ei de viaţă sînt stupide şi ineficace. Apoi, Hangerlioaica preia prerogativele materne, dar pedagogia ei e anacronică, nerealistă, văduvită de orice sentiment real. Aproape nici un erou n-are o mamă veritabilă. G. Călinescu nu poate imagina, aşadar, personaje ca Hecuba sau Andromaca. Lipsa mamei explică, poate, o glacializare a prozei sale şi o înclinaţie spre ironia maliţioasă, răzbunare indirectă. Vom găsi ulterior şi alte implicaţii cu sensuri foarte profunde.

Ideea paternităţii, cum afirmă Ov. S. Crohmălniceanu, guvernează lumea călinesciană. Numai că edificiul artistic al scriitorului e clădit pe o contradicţie. În romane circulă tutori şi protectori (de la mătuşile lui Jim, moş Costache, pînă la clanul Hangerlioaicăi), părinţi vitregi, dar nu părinţi verita-

bili. Ceea ce justifică şi voinţa eroilor activi călinescieni de a se elibera din falsa tutelă, de a deveni independenţi. (Un personaj [Remus Gavrilcea] se discreditează limpede pronunţînd această cugetare: „Este ştiut că mulţi oameni iubesc mai mult copiii adoptivi".)

Cartea nunţii se încheie cu consemnarea primelor dovezi de existenţă a copilului în pîntecele Verei. Jim încă n-are timpul să se manifeste în postura de tată. Despre căsătoria lui Felix şi despre familia sa sîntem înştiinţaţi în cîteva rînduri din epilogul romanului *Enigma Otiliei*. Numai pe Ioanide îl cunoaştem ca un *pater familias*. Se poate constata însă că raporturile dintre arhitect şi fiul său seamănă cu cele dintre un profesor şi elevul favorit. La moartea fiicei sale Pica, Ioanide face comentarii de spectator nemulţumit că reprezentaţia are un final ratat. Experienţa paternităţii a dat greş nu numai din pricina împrejurărilor exterioare. Descrisă, ea nu are un conţinut uman, profund, nu se desfăşoară pînă la capăt cu autenticitate. Aspiraţia spre paternitate, cît şi regretul (după moartea copiilor) sînt incontestabile. Concretizarea aspiraţiei (relaţiile dintre Ioanide şi Tudorel, Pica) nu beneficiază însă, ceea ce vom încerca să demonstrăm în altă parte, de o tensiune omenească deosebită. Pictor strălucit al diformităţii sentimentelor, al automatismului expurgat de omenesc, G. Călinescu e mai puţin sigur pe sine în descrierea umanului veritabil, neatacat de rugină. Făgăduim să insistăm în altă ordine a analizei asupra acestei constatări.

Despărţindu-se de o lume a Sodomei şi Gomorei, Jim n-are nici o tresărire şi nu întoarce capul ca nevasta lui Loth, prefăcută în stană de piatră. Teafăr şi senin, întîmpină noile probe ale vieţii. Deocamdată, toate forţele sufleteşti se investesc în dragoste, pentru zămislirea propriului cămin. Imn al amorului conjugal, *Cartea nunţii* are o perspectivă unidimensională asupra vieţii, perspectivă pe care o vor împlini şi îmbogăţi romanele următoare.

E de reţinut faptul că şi în *Enigma Otiliei* un grup de personaje se sustrag viziunii comice. Nici Otilia, nici Pascalopol, nici Felix nu apar ca nişte făpturi rizibile. Cel mult, în unele împrejurări, G. Călinescu comentează cu ironie — blîndă şi plină de simpatie — tabieturile lui Pascalopol sau neîndemînarea în relaţiile sentimentale de care dă dovadă

Felix. În genere, metoda de relatare este exactă, obiectivă, personajul fiind văzut dintr-o multilateralitate de unghiuri. Bifurcarea nu mai e atît de apăsată ca în *Cartea nunții,* fiindcă elementul liric se estompează, și efortul constă în a vedea sobru, obiectiv și pe eroii favoriți. Cu al doilea roman, realismul se impune decisiv. Virtuțile de romancier ale lui G. Călinescu se verifică de abia acum din plin. Pentru echilibrul cărții, G Călinescu a evitat contrastele extreme, care ar fi pretins, poate, o altă manieră de narare, cu participarea declarată a autorului. Și așa antiteza Aglae-Otilia, Stănică-Felix are un demaraj romantic (mai mulți comentatori au subliniat asocierea stilurilor).

Cei trei (Pascalopol-Otilia-Felix), naufragiați în oceanul patimilor de îmbogățire, adoptă o poziție defensivă. În tot decursul acțiunii, ei se sforțează să fortifice, în fața asaltului cupid al clanului Tulea, o redută a cinstei și a generozității sufletești. Rar izbutesc cîte un act de inițiativă curajos, menit și el mai mult să pareze loviturile adversarilor. După ce Pascalopol, consultîndu-se cu un avocat, dă dispoziții financiare ca să asigure viitorul Otiliei, el își ia, ostenit, flautul, se așază turcește pe sofa, sub candelă, și cîntă *Menuetul* lui Mozart.

Cea mai mare energie a lor se consumă chiar în interiorul triunghiului Pascalopol-Otilia-Felix. Dragostea îi dezbină pe cei doi bărbați și minează coaliția împotriva lui Stănică și a Aglaei. Aceeași iubire pentru Otilia îi face însă ca în momentele de primejdie să se apropie, să ia măsuri de prevedere în comun. De la o stare elementară, vulcanică (*Cartea nunții*), dragostea devine obiect de studiu, de analiză metodică. Toate privirile sînt îndreptate către Otilia. Autorecenzia amintită [1] cuprinde această caracterizare : „În *Enigma Otiliei* domina eroticul (ca și în *Cartea nunții*), dragostea și decrepitudinea fiind termenii între care era contemplată viața. Otilia este iubită în felurite moduri de toți bărbații : de Felix, juvenil, de Pascalopol, senzual și patern, de moș Costache, la modul tutorelui, de Stănică. Centrul romanului acolo stă : restul era penumbra uneori bufonă, în scopul de a frapa pastorala."

---

[1] Scrisoare către Al. Piru.

Fiecare personaj propune ipoteza lui cu privire la ascunzişurile sufletului feminin, însă majoritatea impresiilor şi adnotarea lor aparţin lui Felix. Otilia e o fiinţă lilială, care tulbură prin sinuozitatea reacţiilor, prin neprevăzutul comportării. Răsfăţul, dezordinea, instabilitatea, înclinaţia spre lux, spiritul independent se regăsesc întipărite în odaia ei cu trei oglinzi mobile, cu sertarele şi dulapul de haine, pline de gheme, de panglici, cămăşi de mătase mototolite, batiste cu broderie, cutii de pudră, flacoane de apă de colonie, cu fotoliile pe care zac rochii, pălării, jurnale de modă franţuzeşti, note muzicale pentru piano-forte.

Fata trece cu repeziciune de la o stare la alta, obişnuită să i se îndeplinească toate dorinţele. Acţiunile se succed atît de neaşteptat, încît bietul Felix e de la început în derută. O vede cîntînd la pian, apoi alergînd prin curte, mîncînd batoane de ciocolată, întreţinînd convorbiri agreabile, inconsistente, cu primul vizitator, punînd deodată întrebări dezarmante, sclipitoare, pentru ca distrată, să recadă în banalitate.

G. Călinescu precizează că Otilia amesteca o seriozitate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării. Se ocupă de îmbrăcarea păpuşilor şi, imediat, nemulţumită de gospodăria Marinei, îşi pune un şorţ înainte şi se aşază la treabă în bucătărie. Din uşă vede strălucirea ierbii grase din fundul grădinii şi numaidecît îşi aruncă pantofii şi aleargă cu picioarele goale prin grădină. A doua zi după ce s-au cunoscut, Otilia îi recită lui Felix, în picioare, pe o bancă din chioşc, întinzînd mîinile şi declamînd cavernos : „Voi sînteţi urmaşii Romei, nişte răi şi nişte fameni", şi apoi îi propune, cu tonul cel mai grav, să fugă împreună în lume. Ce nu înţelege Felix este decalajul dintre diferitele gesturi ale fetei adorate. Aflată încă la o vîrstă a adolescenţei, Otilia poate parcurge stările cele mai diverse, fără să depună vreun efort de adaptare. Efuziunile de tandreţe şi cochetărie feminină alternează cu momentele solemne, în care Otilia hotărăşte şi are iniţiativă. Ceea ce o satisface este gîndul că e liberă, că în jurul ei sînt oameni gata să-i îndeplinească toate capriciile. Costache apare ca un satelit al voinţei ei (cînd Otilia înconjoară cu laţul delicat al mîinilor ei subţiri gîtul lui, bătrînul rîde cu toate liniile feţii, dar dacă Otilia nu e de acord cu ceva, merge în vîrful picioarelor, ca în odaia unui bolnav), Pasca-

lopol răspunde la orice chemare, Felix îi jură credință veșnică. Fata e bucuroasă că-și poate potoli oricînd setea de schimbare. Tînără și neștiutoare, ea are, însă, într-un fel, o înțelegere matură a propriei personalități. Spaima că pot exista stavile și îngrădiri în fața imperativelor ei sufletești o paralizează. De fapt, cei din jur și ea însăși întrețin continuu o iluzie a libertății. Ea știe și, complice, nu-și amintește decît rareori asta, că liniștea ei e precară, fragilă, ușor de zdruncinat. Protectorii ei nu-i pot garanta, în ultimă instanță, o viață senină. (Costache, fiindcă avariția lui este mai puternică, Pascalopol, fiindcă echivocul relațiilor dintre omul în vîrstă și fata tînără, frumoasă, trebuie să înceteze la un moment dat, și Felix, fiindcă trăiește animat de un proiect ambițios de carieră, pe care Otilia nu vrea să-l destrame.)

Tot ce întreprinde fata în roman este o tentativă de a estompa realitatea, de a menține un miraj. Tocmai pentru că presimte, și chiar cunoaște, primejdia, se ivesc încordările, neliniștile, posomorîrile, pe care Felix nu le găsește întemeiate. Relațiile ei cu Felix sînt ambigue. Ea-l iubește, îl admiră pentru stăpînirea, castitatea și abnegația lui. Cum, într-un sens, se simte mai matură, mai realistă, se apropie de Felix cu menajări, cu o nuanță tutelară. Nu-i poate explica însă de ce oficializarea dragostei lor e, oricum, prematură. Lămuririle ei nu l-ar mulțumi. Adevărul stă în exclamațiile aruncate la întîmplare : „Dacă un tînăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol, l-aș iubi !“ În ultimă instanță, ținuta îndîrjită a lui Felix o înfricoșează. Alintată, Otilia se simte bine cînd o îndrumă oameni delicați ca Pascalopol, care-i dau imposibilul fără să-i ceară nimic. Ea e în stare de actele cele mai sublime de fidelitate, cînd nu are senzația constrîngerii. Ideea că, la un moment dat, îndatoririle ar împiedica-o să facă ceea ce vrea i se pare teribilă. Otilia vede că Felix concepe încordarea afectivă, statornică, egală cu sine, neșovăitoare și că ar fi clătinat și lovit sufletește de contrarietățile ei sentimentale. De altfel, voința tînărului de a face o carieră științifică, hotărîrea lui de a renunța la plăceri, la traiul tihnit pentru înaltele aspirații, o îndeamnă pe Otilia să fie reținută în expansivitățile ei. Departe de a fi ființa docilă, ascultînd de legea speței, ca în *Cartea nunții*, eroina din cel de al doilea roman e complexă, presimte că dragostea

depinde şi de alţi factori, că absolutizarea nu e îngăduită decît în vis. Drama Otiliei este aceea că ea apare conştientă de propriile cusururi (răsfăţul, instabilitatea, luxul), dar nu le poate înlătura şi nici nu doreşte să le înlăture. Chipul fetei nu e idilizat decît în imaginaţia lui Felix.

„Amestecul de farmec inanalizabil şi de platitudine, aceasta e observaţia rece îngăduită", susţine criticul G. Călinescu cu privire la reflectarea sufletului feminin în literatură.[1] Este scriitorul şi în descripţia Otiliei lucid şi sever, incoruptibil în nepărtinirea lui ? Răspunsul este da, iar dacă trecerea Otiliei prin roman lasă o senzaţie difuză, nedefinită — aceasta se datorează mai mult perspectivei de contemplare a tînărului medicinist.

Nu e de mirare că Otilia îl preferă pe Pascalopol, omul bogat şi bătrîn, care intuieşte însă perfect sufletul fetei. Generos şi concilitant, cu purtări blînde şi o politeţe care nu obligă, Pascalopol pare totdeauna îndatoritor. Deşi toţi profită de pe urma mărinimiei lui sufleteşti, moşierul nu se revoltă ; el e avizat, îl cunoaşte bine pe fiecare, e mulţumit să ştie resorturile care-i împing. Mîhnit de experienţele de viaţă trăite, Pascalopol stă retras în conacul său, în mijlocul cărţilor, şi iese în lume doar ca să fie în preajma Otiliei. Acceptă să participe la jocuri de cărţi neroade, la conversaţii convenţionale, să împartă cu afecţiune teatrală amabilităţi, consolat că în spatele fotoliului său, înconjurîndu-l cu braţele, se află Otilia. Cu sentimentul că nu şi-a valorificat în viaţă calităţile, că eşuarea lui ar putea fi recompensată prin transmiterea experienţei, pentru îndrumarea altora, Pascalopol o călăuzeşte pe Otilia prin infernul patimilor. Este un ghid care refuză recunoştinţa şi care, tolerant, înţelege să creeze în jurul fetei un climat care să perpetueze răsfăţul. Sentimentul de afecţiune erotică se aliază cu cel de paternitate. Pascalopol emite teza sufletelor vacante, care, dată fiind imposibilitatea de a alege copilul pe care-l doresc, încearcă să găsească în jurul lor un obiect superlativ al afecţiunii paterne, de felul Otiliei. Aici rezidă, poate, esenţa spiritului de paternitate din proza lui G. Călinescu.

---

[1] *Istoria literaturii române...*, cap. *Camil Petrescu.*

Prin Pascalopol, *Enigma Otiliei* este şi o replică la *Adela*. Lui Ibrăileanu i-au stîrnit curiozitatea indeciziile, reţinerile bărbatului în vîrstă, inhibat de misterul feminin. Poate din accentuata resemnare şi admitere a compromisurilor vieţii Pascalopol are conduită stabilă, retează complicaţiile. Totuşi, nu este, credem, cel mai închegat personaj al cărţii, cum considera critica la apariţia romanului (Perpessicius, Şerban Cioculescu). Fiind excelent sugerate îngăduinţa şi darul lui de a orienta fără ostentaţie, lui Pascalopol i se rezervă parcă prea multă solicitudine. Alte laturi, care ar fi întărit realismul personajului, sînt estompate.

Cel prin prisma căruia sînt catalogate întîmplările este Felix. Cartea se deschide cu prima lui vizită în casa din strada Antim şi se încheie cu o ultimă întoarcere în faţa clădirii scrijelate de vreme. Pe un plan al acţiunii (zona „sufletelor moarte"), Felix deţine, ca şi Jim, şi mai tîrziu Ioanide, doar un rol de martor şi, uneori, de agent de legătură. Odată cu el, cititorul este introdus în universul maniilor şi parcurge aceleaşi etape ale iniţierii. Ca tip de naraţiune, ivirea unui străin într-un mediu cu un circuit închis şi integrarea lui treptată (lucrurile fiind notate din unghiul lui de vedere), înrudeşte *Enigma Otiliei* cu operele de seamă ale realismului critic.

Pe celălalt plan (Pascalopol-Otilia), Felix este un participant activ. Împrejurările pretind intervenţia lui şi se repercutează asupra destinului său. Altfel decît la Jim, felul de emancipare nu mai e evadarea radioasă, imperturbabilă. Ieşind din sfera „sufletelor moarte", Felix cunoaşte, putem zice, folosind ca indicatoare tot titluri clasice, „educaţia sentimentală". Cum arată Pompiliu Constantinescu, experienţa lui Felix reeditează *Cartea nunţii*, tratată de astă dată obiectiv, detaşat, cu răceală ştiinţifică (separarea autorului de elementul liric). Felix are o fire echilibrată, cu un simţ al disciplinei înnăscut, care îl fereşte de excese. Capabil de o concentrare a voinţei în vederea scopurilor fixate, tînărul se pregăteşte serios pentru o carieră universitară strălucită. Programul de muncă e solid, temeinic, teritoriile explorate sînt stăpînite sigur. Dispare exuberanţa neştiutoare a lui Jim, lipsa de gravitate în preocupări. După o oarecare timiditate (orfan, provincial, tînăr novice), Felix cîştigă în Bucu-

rești sentimentul valorii personale. Treptat, prin autoanaliză, Felix își formează caracterul și-și propune să fie prevăzător și să evite riscul, să înfăptuiască tenace năzuințe înalte, cu prețul oricăror privațiuni, să cumpănească fiecare acțiune și să judece valabilitatea ei morală. Felix e un ambițios, vrea să descopere ceva, să dezlege o dilemă științifică, să contribuie la progresul medicinii. De obicei tăcut, modest, reținut, el se înflăcărează cînd vorbește despre datoria generației lui de a face o muncă folositoare. Îl irită indiferența altora pentru atitudinile intelectuale, pentru orice ardență a spiritului ce n-are un scop imediat, terestru. Jim era obsedat aproape în exclusivitate de ideea eliberării prin dragoste și fericire conjugală. Felix privește existența mai circumspect, și vocația lui nu se rezumă la alegerea ființei iubite. De altfel, o criză în pregătirea metodică de viață a tînărului aduce însăși prezența Otiliei. Îndrăgostit de fata care locuiește cu el în bizara casă din strada Antim, tînărul constată cu nemulțumire că, pe această dimensiune a existenței, nu poate elimina o stare de nesiguranță și nedumerire. Tot spiritul său sistematic, clădit pe certitudini, se revoltă.

De ce sufletul Otiliei scapă unei înțelegeri riguroase ? Dintr-o dată, dragostea relevă zonele ei de umbră de nepătruns, care ascund poate surprize neplăcute și decepții. Pentru Felix, fata manifestă o maturitate enigmatică, imprevizibilă. În ochii ei mocnesc judecăți despre drumul în societate și despre rostul lui, hotărîri îndelung meditate. Asupra ei autoritatea lui logică, serioasă, nu se poate exercita. Otilia din așteptările lui se supune închipuirilor, se mișcă după dorințele sale. Cea vie, prezentă în fața lui, nu vorbește limpede și neted, ascunde taine, este inclasificabilă. Cînd, în lipsa fetei, Felix pășește pragul camerei în dezordine și observă ace, batiste subțiri, cărți de vizită, bucăți de ciocolată mușcate cu dinții, se simte mai aproape de Otilia. Imaginea încremenită în odaie, supusă docil observației, îi dă mai multă securitate decît fata însăși, impenetrabilă în oscilațiile ei. Lui Felix îi place să plăsmuiască, în solitudine, proiecții fantastice ale viitorului, în care rolul lui de ocrotitor și mîntuitor al Otiliei apare capital.

Visurile lui reiau în diferite versiuni același fir epic. În singurătate, îi scrie caligrafic numele : „Otilia, Otilia,

Tilia, Tili". Se închide adesea la el cu o fotografie a fetei, o cuprinde în mîini, o trage spre el, își apropie buzele de urechea ei și-i șoptește: „Te iubesc, te iubesc, te iubesc". Departe de ea, dispar indiciile nefavorabile, motivele de frămîntare, și Otilia rămîne o făptură fragilă, candidă, neajutorată. Lîngă ea, Felix nu e convins că atențiile fetei sînt semne ale dragostei. Cînd tînărul are de gînd să facă o mărturisire înflăcărată, urmată de îngenunchieri și efuziuni, Otilia îl descumpănește. Se încumetă odată să-i sărute mîna, dar fata se îndepărtează prea repede. Apoi, observînd gestul lui Felix, se întoarce: „— Vrei să-mi săruți mîna? întreabă ea simplu. Uite! Și-i întinde mîna la gură."

Întreg supliciul lui Felix pregătește, de fapt, lecuirea de romantism. E pedepsită astfel orbirea lui Jim, care în *Cartea nunții* acceptase iubirea ca o realitate totală, indestructibilă, fără rezerve. Nu e anulată retroactiv această disponibilitate, fiindcă acolo lucrurile erau văzute dintr-un unghi care se dispensa de pluralitatea datelor. Acum, nimic din complicația existenței în societate și din interferențele sentimentului cu solicitările celelalte nu e ocolit. Dacă tînărul e tulburat, fiindcă imaginea lui asupra iubirii nu mai corespunde neașteptatelor întorsături ale vieții — G. Călinescu notează simptomele crizei, cu răceală științifică, fără accente de compasiune. Prin sobrietatea prezentării unei crize romantice, *Enigma Otiliei* este un roman stendhalian. Cu Felix, autorul alcătuiește monografia unei stări psihice (și în *Mănăstirea din Parma*, de pildă, erau analizate, în vederea unui diagnostic, spasmele iubirii romantice).

Peisajul fabulos, pe care cei doi tineri îl contemplă din goana trăsurii de-a lungul moșiei lui Pascalopol, concordă cu starea de spirit a lui Felix. „Cînd brișca trece printre semănăturile de porumb, zarea era astupată cu desăvîrșire. Nu se vedea nici un om, nici o vietate, afară de insecte și de stoluri de vrăbii. Pluteau pe o mare galben-verzuie, în care valurile prea înalte împiedicau ochii să tragă linia orizontului. La încetarea porumbiștilor, reapăreau miriștile sau lanurile tot atît de lungi de ovăz cu paiul scurt și aproape alb de uscăciune. Atunci, din cauza inundării întregului șes cu ovăzuri, contururile priveliștii se rotunjeau și proporția între lu-

cruri, din lipsa unei unităţi de măsură, devenea nebună.“ Călătorilor li se pare o prăjină a unui puţ un stîlp colosal, un cal ieşit pe neaşteptate în marginea cîmpurilor, un animal gigantic, iar copilul care-l mînă din urmă cu o nuia, un ciclop. Pe Felix îl impresionează imaginea pustietăţii, într-un orizont lipsit de dimensiune, o viaţă rămasă pe loc, în afara oricărei epoci, într-o absolută neistoricitate.

Lui G. Călinescu interludiul peisagistic îi surîde, căci poate deschide supapele spre fantastic şi bizar : „Privelişte sinistră şi grandioasă, o perdea groasă şi scundă de sălcii, smocuri rare de buruieni înfipte ca nişte ghiare întoarse în sus, semănau cu ierburile din iconografia bizantină. Şi ca acolo, un soare uriaş de aramă se lăsa înroşit pe zare.“

În descrierea călătoriei pe moşia lui Pascalopol, impresiile sînt ale lui Felix. Animat de pasiunea pentru Otilia, tînărul raportează continuu imaginile contemplate la chipul ei şi caută cadrul feeric adecvat iubirii. El este, aici, încă în faza exaltării necondiţionate a lui Jim, fireşte, pe o treaptă mai sus, a efuziunii visătoare şi nu a imediatei dezlănţuiri viscerale. Livada prin care trec e înecată în întuneric ca un cimitir, cîmpul însă, luminat de lună, şi, cînd se eliberează de împrejmuirea şurilor, clăile de fîn apar ca nişte mari monumente funerare. Otilia se suie pe o claie şi capul ei apare aureolat de lună. Felix se simte cuprins de o pace sfîntă.

Amorul, în această optică, se compune din reverii caste, din atenţii delicate, din reprimarea patimii. Mai pudic şi mai puţin expeditiv decît predecesorul său din *Cartea nunţii*, Felix s-ar fi socotit dezonorat să facă un gest îndoielnic, oricît de neînsemnat, şi cînd o imagine senzuală năvăleşte în mintea lui, se consideră mizerabil, josnic. Dragostea nu este concepută în ipostaza biologică directă, cînt al simţurilor, ca în primul roman.

După ce trimite fetei un bilet înflăcărat, şi Otilia, nepăsătoare, îl lasă fără răspuns, chinuitoarea aşteptare de cîteva zile se sfîrşeşte cu fuga lui Felix de acasă şi mersul pe jos, singur, în frig, pînă la Băneasa. După plecarea Otiliei, camera ei devine un sanctuar, şi cînd Stănică organizează acolo o petrecere, Felix crede că s-a comis o profanare. El şi-o aminteşte pe Otilia stînd cu un picior îndoit sub trup pe scaun, scuturînd părul blond peste urechi şi aruncînd fur-

tunos degetele subțiri deasupra clapelor, în vreme ce cu glasul îngînă fraza muzicală.

Și depărtarea Felix o admite, de fapt, ca un prilej de asceză, de rezistență aspră, spre a se înfățișa apoi, în fața Otiliei, perfecționat sufletește. Otilia înseamnă astfel un examen al statorniciei și al devotamentului, dar și o țintă a eforturilor, o recompensă a dăruirii de sine în acești ani. Cum se produce dezmeticirea? Treptat, cu voință, tînărul descoperă în păienjenișul suferinței romantice temerile omului modern. Parcurge o etapă de clarificare erotică. După ezitări, de teama de a nu comite un sacrilegiu față de Otilia, tînărul se împrietenește cu o fată de moravuri ușoare. Se petrece o evoluție lentă, oscilantă, de la castitate spre pornirile firești ale vîrstei. Iată că de astă dată aventura succede iubirii totale, și nu e anterioară, abandonată, ca în *Cartea nunții*. De altfel, Ioanide îi va găsi ulterior justificări adînci, ca să poată coexista cu statornica dragoste conjugală. Un alt criteriu al maturizării sînt relațiile cu Pascalopol. Înregistrînd atracția pe care moșierul o exercită asupra fetei, Felix e cuprins de furie și nu-și reține chiar gesturi mojice. De fapt, în sinea lui, el admiră liniștea, independența autoritară, rafinamentul lui Pascalopol, spiritul său superior de îngăduință. Dar trebuie să treacă o vreme ca să devină mai indulgent în fața durităților existenței.

Ruinarea viziunii romantice se săvîrșește treptat, iar un semn al ei este și pasivitatea cu care Felix acceptă, de la un moment dat, prezența lui Pascalopol lîngă Otilia. Ba mai mult, își impută singur izbucnirile necugetate. Propria suferință e un prilej pentru o evaluare critică a comportării. Felix stabilește că, în vederea autoformării, e dator să înlăture egoismul și să aprecieze obiectiv reacțiile celorlalți. El se convinge că a beneficiat de favorurile sorții (fiind apărat de nevoi, a putut urma studiile și de la început a fost iubit și admirat de femei etc.). Planul de dezvoltare a personalității presupune, de aci înainte, principiul de a nu jigni pe nimeni și de a reacționa împotriva inimiciției prin rezervă.

Pe cînd Felix îndură sincer febra romantică și-și recîștigă echilibrul prin înțelegere și eforturi, Stănică, la antipodul oricărui romantism, a abuzat doar de aparența maledicțiunii în dragostea lui pentru Olimpia, neconsimțită de

părinţii ei. De aceea, el merită oprobriul comediei. Felix, am precizat de la început, e scutit de orice notă satirică. Aici e un alt plan al naraţiunii, planul dramei şi al omenescului. Survine însă întrebarea : a fost criza lui Felix atît de dureroasă ? Desigur, ea a răvăşit felul lui de a gîndi şi de a simţi, dar efectul a fost tonificarea sufletească. Perturbarea ţine mai curînd de vîrstă, e în firea lucrurilor şi nu lasă, în nici un caz, răni adînci, nevindecabile. S-a produs o confruntare a unei înţelegeri utopice, adolescentine, cu realitatea vie, complexă, inopinată. În destinul lui Felix, tînăr voluntar, echilibrat, nu s-a ivit o fisură cu sorţi de durată. Cum se încheie experienţa lui în roman ? Din unghiul de vedere al scriitorului, după ultima plecare a Otiliei cu Pascalopol, restul evenimentelor — deşi cuprind o întreagă existenţă — nu mai impun o zăbovire. Cîteva rînduri rezumă lucrurile : „De atunci Felix n-o mai văzu niciodată pe Otilia. Află numai că se căsătorise cu Pascalopol, pe care-l urî din nou. Războiul dădu lui Felix, peste cîţiva ani, prilejul de a se afirma încă de tînăr. După încheierea păcii, fu aproape numaidecît profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii şi comunicări ştiinţifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi. Se căsători într-un chip care se cheamă strălucit şi intră, prin soţie, într-un cerc de persoane influente.“

Ce s-a petrecut cu tînărul ambiţios şi credincios cîtorva principii morale ferme ? Intrarea lui în cercurile influente, căsătoria etc. reprezintă o abjurare a aspiraţiilor tinereţii ? Felix cel înzestrat, apt pentru fapte mari, s-a resemnat în faţa mediocrităţii şi a banalităţii traiului ? Autorul nu ne oferă un răspuns precis. Orientarea, în această etapă, a destinului eroului, nu-l mai preocupă.

În tinereţe, înmărmurit de lumea patimilor veroase cu care ia contact pentru întîia oară, Felix cade pradă reflecţiilor amare. Asistă la un banchet, pe care-l califică o apoteoză a ipocriziei. Moş Costache avarul, care vînduse localul, mănîncă la masa cumpărătorului. Stănică şi Olimpia, hiene avide de moştenire, lansează în tot timpul chefului sentinţe morale, debitează predici pe tema căsniciei. Georgeta, curtezana şi generalul, stricat bătrîn, îl ocrotesc pe el care avusese legături cu Georgeta. Lui Felix i se pare că a pătruns în-

tr-un viespar şi devine sceptic şi circumspect în opiniile lui asupra mediului citadin. Lui Weissman, amicul său, îi destăinuie deziluzia în faţa decăderii familiei: „Ceea ce mă surprinde este că pe toţi, aici în Bucureşti, îi văd lipsiţi de solidaritatea de sînge. În familia în care mă aflu, unul pîndeşte pe celălalt şi-l cred capabil pe fiecare, pentru bani, de cele mai mari mîrşăvii."

Îl mai macină şi mai tîrziu asemenea cugetări? Reuşeşte Felix, adeptul logicii, al rigorii, să împace sentimentul său de omenie şi generozitate cu un univers al corupţiei? Ce sacrificii face ca să realizeze concilierea, în ce măsură aprobă idealul de cuminţenie, corectitudine şi moderaţie? Aici se năştea, poate, o sursă a tragediei. Romanul readuce în final doar imaginea veştejirii viziunii romantice: vizita lui Felix, după cîţiva ani, pe strada Antim. „Dinadins, într-o duminică, o luă pe strada Antim. Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moş Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ţinută cu un lanţ şi curtea toată năpădită de scaieţi. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din faţă, de o înălţime absurdă, înălţau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea uşă gotică avea geamurile plesnite. Felix îşi aduse aminte de seara cînd venise cu valiza în mînă şi trăsese de schelălăitorul clopoţel. I se păru că ţeasta lucioasă a lui moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară limpede la ureche: «Aici, nu stă nimeni»."

Nici ceilalţi nu se lasă angrenaţi pe panta tragicului. Pascalopol avea poate cataclismul în urma sa, inclus în biografia zbuciumată, acum atenuată prin filozofia lui de îngăduinţe, resemnări şi înţelepciune.

Doar Otilia străbate ruta fatală. Numai că relatarea avatarurilor ei nu ocupă prea mult spaţiu în roman. Pascalopol îi arată, într-o zi, lui Felix fotografia unei doamne foarte picante, gen actriţă întreţinută, pe care el n-o recunoaşte. „Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul." De la fata lilială, la anosta femeie de lume s-a consumat, probabil, în cîţiva ani, un drum dezastruos. Ce este *Enigma Otiliei?* Paul Geor-

gescu[1] răspunde că, dintr-un punct de vedere, romanul lui G. Călinescu este o tragedie, deşi poate fi considerat şi o comedie, conceptele fiind, în epoca modernă, reversibile. Nu mai reluăm acum controversa cu privire la longitudinea şi latitudinea tragicului. Despre fatalitatea care apasă inexorabil personajele din *Enigma Otiliei*, Paul Georgescu scrie pagini inspirate. Că nu pot scăpa din strînsoare — este un argument pentru critic de a denumi tragică situaţia lor. „Cuvîntul înainte" la *Enigma Otiliei* reliefează însă faptul că Pascalopol, Felix şi Otilia aveau şanse de salvare, că puteau scutura, prin înţelegere, lanţul înrobitor. În orice caz Otilia, care nici nu putea fi remorcată de la început unui destin anumit. De aci şi dialectica tentaţiilor şi neputinţa, pînă la un punct, a cititorului de a prevedea care va fi alegerea ei. Totuşi, refăcînd traiectoria Otiliei, ajungi la concluzia că presiunea unor factori diverşi — dintre care mentalitatea epocii apare foarte însemnată — era prea puternică pentru a fi posibilă o rezistenţă. Aparent, doar o întîmplare împiedică lucrurile să ia o altă turnură. Dar sistemul de determinări aplicat de scriitor este stringent. Cu fineţe remarcă Ov. S. Crohmălniceanu : „Un singur gest ar opri toată rostogolirea aceasta fără scăpare, dar gestul nu e posibil, Felix nu poate să-l întrebe pe tutorele său de ce venituri dispune cu adevărat. Pascalopol nu-i poate smulge lui moş Costache banii şi să-i depună la bancă pe numele Otiliei. Acesta din urmă nu se poate elibera de teama Aglaei etc. Pare aproape neverosimil cît de puţin efort ar fi necesar pentru ca, totuşi, prăbuşirea către care merge destinul Otiliei să nu se producă."[2]

După ce s-a dăruit în atletice îmbrăţişări, ca o laudă simbolică a chemării primordiale biologice (*Cartea nunţii*), iubirea cunoaşte acum, privită din alte unghiuri, regiunile ei de suferinţă. Pătrundem, în fine, în imperiul tragicului ? Am observat că momentele maximei zdruncinări, chiar şi la personajele ieşite din orbita comicului, sînt ocolite sau estompate. Care e explicaţia ? Poate că G. Călinescu, continuînd

---

1 *Cuvînt înainte, Enigma Otiliei* (ed. a IV-a).

2 *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie*, cap. *G. Călinescu.*

descrierea sarcastică a lumii amorțite, nu putea, pe celălalt plan al activității fecunde, să atingă punctele de vîrf ale tensiunii tragice. Era necesar să se mențină simetria narativă, cu un echilibru al dozării efectelor. Dar ezitarea în fața tragicului și pe porțiunile care beneficiază de adeziunea scriitorului are și cauze mai profunde, la care e prea devreme să ne referim acum.

În orice caz, prin iubire (cu toate deosebirile de temperament și de înțelegere), prin putința depășirii stadiului de izolare și de ariditate biologică, Felix, ca și Jim, respinge tutela, realizează o evadare valabilă. Rămîne aceasta, din optica lui G. Călinescu, singura cale de ieșire din imperiul sterilului și, implicit, de evitare a sancțiunii satirei ? Amînăm răspunsul pînă după epuizarea și a traiectului celui mai reprezentativ personaj al ultimelor romane : arhitectul Ioanide.

CREAȚIA

E simptomatic cum se mută nucleul epic de la un roman la celălalt. *Cartea nunții* se concentrează în jurul căsătoriei lui Jim și a plecării din casa mătușilor. În *Enigma Otiliei*, focarul narațiunii este averea lui moș Costache. Spre ea se îndreaptă toate energiile. O tabără (Aglae, Stănică, Olimpia) încearcă să ia cu asalt comoara bătrînului, cealaltă tabără (Felix, Pascalopol) se zbate ca să respingă atacurile, știind că de rezistența lor depinde viitorul fetei, pe care cei doi bărbați o iubesc. O încleștare de forțe există și în *Bietul Ioanide*. Între Pomponescu, Suflețel, Hagienuș, pe de o parte, și tatăl lui Tudorel, pe de altă parte, ostilitățile continuă sub diverse forme. Nu averea lui moș Costache e în joc, ca în *Enigma Otiliei*, sensul conflictului e mai vast. Cele două tabere manifestă o înțelegere diferită asupra rostului culturii, asupra creației intelectuale. Pe planul activității spirituale, Ioanide opune arivismului abnegația, pasiunea și îndrăzneala în înfăptuirea unui țel major. A pierit încrederea naivă în netezimea emancipărilor din *Cartea nunții.* Ca și Felix în *Enigma Otiliei*, arhitectul parcurge o cale a inițierii. Privește și el, ca martor, convulsiile celor din jur, biciuiți de pofte mărunte.

De la un roman la celălalt, tipul inadaptatului la G. Călinescu capătă, însă, o altă pondere și prestanță. Față de sentimentalul și totuși terestrul Felix, Ioanide este un inconformist de o structură aparte. Între arhitect și grupul său de amici este o distanță care separă geniul de contemporanii mediocri. Ioanide nu este un material amorf care poate fi mulat de noile experiențe, un adolescent în formare. El propune mîndru o concepție a creației lucidă și cutezătoare și se luptă

s-o transpună în viață. La Felix, mobilul deziluziei este de ordin amoros. Substanța disensiunilor în *Bietul Ioanide* are alte implicații, mai profunde ca semnificație, decît în romanul precedent. Întîmplările nu mai sînt comentate de un tînăr studios și abia avizat de răsucirile vieții, ci de o minte perspicace, scînteietoare și paradoxală. Prin gesturi și replici, Ioanide degajă un farmec suveran.

De la Felix la Ioanide, calea nu este însă numai ascendentă. Cînd relata peripețiile sentimentale ale tînărului medicinist, G. Călinescu păstra răceala impasibilă a omului de știință, care nu intervine cu subiectivitatea lui în desfășurarea experienței. Vindecarea de romantism nici nu-l coboară, nici nu-l înalță pe Felix, adică unghiul de observație al scriitorului rămîne același. Nepărtinirea, în sens artistic, este o premisă a realismului. Ea facilita, în *Enigma Otiliei*, proiecția sarcastică pe celălalt plan, al lăcomiei de avere. Cu *Bietul Ioanide*, atitudinea romancierului nu mai e la fel de consecventă : pasaje strălucitoare, de severă reconstituire a rătăcirilor și izbînzilor eroului, survin după altele de îngăduință și menajare. Pînă la o treaptă a durerii, eroul nu e ferit de lovituri crunte, și astfel se marchează net incompatibilitatea lui cu mediul. Apoi, subit, pogoară un înger protector, care abate furia oarbă a destinului și menține nimbul de seninătate pe fruntea lui Ioanide. Zdruncinările nu ating faze de paroxism. Să fie o repercusiune a viziunii pe care o admite scriitorul în abordarea tragicului, viziune pe care am promis s-o examinăm treptat în toate articulațiile ? S-ar putea riposta că eroul străbate un calvar cu nimic mai blînd decît anticele labirinturi ale suferinței. Lui Ioanide îi mor ambii copii, iar năzuințele artistice sînt sistematic reprimate, vizionarul giganticelir proiecte fiind silit să lucreze în serie, ca un meșteșugar anonim. Datele tragediei există evident, ceva modifică însă itinerarul prevăzut.

Spre a interpreta exact, e necesar să urmărim destinul personajului. Caracterul de excepție este subliniat din prima pagină. Ostentativ, Ioanide cultivă ciudățenia. Întrebat de ce nu vrea să vină la Saferian, arhitectul declară că nu-i place casa, curtea are prea multă iarbă și-i deșteaptă imaginea cimitirului, odăile sînt nemăsurate, fumurii, ceaiul se servește în aceleași cești preistorice, tocite de buzele nenumăratelor

generații. Motivul real, nemărturisit, este mult mai banal : lui Ioanide i s-a rupt cravata potrivită pentru acea împrejurare și, pornit să refuze, el se abandonează, cu încîntare, propriilor obiecții extravagante.

Cînd sînt descrise obiceiurile traiului lui Ioanide, impresia de excentricitate se accentuează. Arhitectul nu iese niciodată cu nevasta și copiii. Dispare zile întregi de acasă pe motivul că e absorbit de o lucrare urgentă. Mai are o locuință în podul casei lui Hergot, unde se adăpostește ca într-un refugiu. Circulă prin oraș cu bluză și șapcă de lucrător, cu capul complet ras. Noaptea doarme pe un pat de fier, simplu, aproape soldățesc, cu ferestrele deschise vara și iarna. Cînd un pisălog amenință să-l viziteze, Ioanide nu ezită să iasă prin fundul curții, să sară peste un gard lîngă un coteț de găini și să aterizeze dincolo, acompaniat de cotcodăcitul păsărilor. Întîlnindu-l prima oară, Hagienuș îl întreabă dacă el este domnul Ioanide. Arhitectul răspunde fără nici o clipire : „Nu !“, și îi întoarce spatele. Ne aducem aminte că moș Costache, din capul scărilor, îl alungă pe Felix, spunîndu-i : „Aici nu stă *nimeni*“. La unul, mizantropia deriva din avariție, din teama de surprize, la celălalt este un mijloc de distanțare și de protejare a preocupărilor de anvergură. Prin purtările bizare, arhitectul descurajează pe indiscreți și indezirabili. (De altfel, similitudini între cei doi eroi, în anumite limite, mai putem stabili : de pildă, neașteptata idee a tutorelui Otiliei de a zidi o casă și de a face singur, mînjit cu var, planurile de construcție, sau felul cum suportă amîndoi avatarurile paternității. Costache este o anticipare caricată, în sensul dat de G. Călinescu termenului, a solicitărilor grave din existența lui Ioanide.)

Sînt momente cînd scriitorul desparte justificările valabile de ceea ce e gust al pozei în comportarea eroului. Lui Ioanide îi plac gesturile fabuloase. Pendulul lui Saferian sună de ora șase, o notă muzicală difuză ca vibrația unei coarde de harfă, după care urmează altă notă și șase lovituri unisone de gong, iar musafirii observă cu stupoare că arhitectul, care afirmase că nu vine, stă rezemat de canatul ușii.

Înțelegerea austeră a vieții în folosul artei se asociază cu dorința de a produce efect prin atitudini paradoxale. Exuberanța care sfidează convenienţele la Jim, în *Cartea nunții*,

reapare acum, la un alt nivel de atitudine. Paralela cu limitele ei am trasat-o în capitolul precedent. Restul va reieşi, sperăm, din analiza personalităţii lui Ioanide. În principal, reacţia buimăcitoare constituie însă o încercare de a amortiza presiunile vieţii, de a ocroti, chiar cu mijloace ale universului infantil, o porţiune rezervată înaltelor aspiraţii. Prin stăruinţă, arhitectul cimentează nişte ziduri menite să-i garanteze un climat de creaţie. Ideea că are o misiune superioară de îndeplinit, că e dator să i se consacre, evitînd tentaţiile dăunătoare, îl animă permanent. Ea se întrevede — prin refracţie — şi din înşiruirea de justificări, ca adaos la refuzul de a veni la Saferian. Ioanide precizează că se fereşte de la un timp să mai iasă la ceasul cînd apune soarele. Astrul alunecă în chip neliniştitor, şi el e prea bătrîn, dinamica mişcării cereşti îl tulbură, caută orizonturi acoperite, care să-i dea iluzia că stă pe un teren ferm. De aceea cutreieră oraşul ziua, sub regim solar egal. Cu aceeaşi logică stupefiantă, nelipsită de o sinceritate de adîncime, Ioanide explică oroarea lui de natură şi de contemplaţie. Ca şi cîinele Ştolţ, nu se simte bine decît în cadrul artificial, unde triumfă ordinea umană. „Arhitectura e în continuă antiteză cu natura", susţine Ioanide.

Ce apără eroul cu procedee atît de derutante ? Ce înţeles conferă el creaţiei ? Nimic interesat, la nivelul mercantil, nu se poate observa în pasiunea lui pentru construcţii. O convenţie cu proprietarii îi permite să locuiască o vreme în interioarele create de el şi Ioanide speră, la modul său „metafizic", să confişte imobilele, ca să nu piardă o parte din fiinţa lui. Locuinţă proprie nici nu i-a rămas după necontenitele mutări. Modest profesor la Şcoala de Arhitectură, Ioanide nu simte tremurul de adulmecare a vînatului. În timp ce zgomotoşii săi amici gonesc după funcţii şi privilegii, visează să facă în primul rînd carieră, arhitectul ascultă voci astrale. Casele pe care le înalţă corespund unei viziuni arhitectonice de o factură deosebită. În acest scop, Ioanide investeşte energie şi talent. Faţă de toţi ceilalţi, mărunţi compilatori sau magazioneri de cultură, tatăl lui Tudorel are sentimentul produsului autentic. De aceea, el resimte puternic inimiciţia mentalităţii vremii. Pentru Ioanide, arhitectura e o artă hărăzită să dezvolte simţămîntul sublimului. Evocînd

construcţiile antice, uriaşele cetăţi lacustre, somptuoase, barocul mirific, Ioanide exclamă: „aceşti oameni aveau imaginaţie, nu erau burghezi, care comandă cu bucata". Presimţind catastrofele, îndurînd apăsarea prostului-gust şi a cupidităţii, el îşi exprimă neabătut dezideratul: „vreau să construiesc". Pe Ioanide îl irită teoriile de umilinţă tradiţionalistă şi propune exaltat o operă de dimensiuni monumentale, expresie a unei civilizaţii superioare: „Toată lumea asta suferă de o panică latentă, se teme de actele curajoase, ca şi cînd ar aştepta un cutremur care să dărîme totul. Biserica e aşa de mică, încît o poţi duce în căruţă. Civilizaţia noastră e făcută pentru a fi purtată pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră şi a întemeia ceva solid."

E extrem de plastic intuită situaţia vitregă a omului de artă într-o lume a avidităţii, împiedicat să-şi ia zborul, îndemnat să abdice de la marile veleităţi. Cu o încredere de sine motivată, Ioanide contemplă enormele planşe care cuprind proiectul Căii Victoriei ca o suită neîntreruptă de clădiri absolut egale, cu etajele în linie. El socoate că oraşul trebuie să aibă o semnificaţie morală, să inculce sentimentul de demnitate umană şi de forţă, şi de aceea clădiri, statui, străzi ajung un edificiu unic, ca un poem finit. Suprafeţele sînt sprijinite pe pilaştri de piatră, balustrada acoperişului e populată de şiruri statuare, apa havuzurilor armonizează întregul.

Nu are însemnătate aici validitatea opiniilor în materie de arhitectură; esenţialul nu ni se pare că rezidă, din punctul de vedere al naraţiunii, în acurateţea de detaliu a concepţiei de specialitate, ci în caracterul ei temerar, grandios. Ruptura între frumos şi interesul corupt este puternic relevată în *Bietul Ioanide*.

Deşi voinţa arhitectului e de a subjuga spaţiul după imaginaţia sa, de a instaura un neoclasicism elin, cu sentimentul infinitului, el clădeşte, ca să poată trăi, „bordeie" luxoase şi igienice, montate rapid. Ioanide poartă însă cu el, pretutindeni, macheta Căii Victoriei imaginare — simbol al neputinţei de a împăca arta cu spiritul filistin. Arhitectul are intuiţia acestei incompatibilităţi şi, totuşi, el nu sparge, deocamdată, cercul estetismului. Pe străzi e animaţie, ştirile şi

interpretările asupra ultimelor evenimente politice se încrucişează, oraşul pare o cetate cu cartiere în flăcări. Numai într-o piaţă liniştită Ioanide şi echipa lui lucrează pe schele, încheie turnul clădirii. Sensul izolării? „Contemporanii nu salută cu trîmbiţe operele prin care se vor semnala în viitor şi pe care artiştii le construiesc ca cîrtiţele pe sub secolul lor. La ordinea zilei este Pomponescu."

Firesc ar fi fost ca arhitectul să ducă reflecţiile mai departe: victoria lui Pomponescu decurge şi din indiferentismul lui Ioanide. G. Călinescu îl absolvă însă pe eroul său de culpele prea grele. Clătinat în splendida detaşare, arhitectul nu dă martiriului un sens mai dinamitard. În perioada represaliilor organizate de Pomponescu, prietenii îl privesc cu o compasiune ironică, elimină în prezenţa lui temele spinoase, îl tratează ca pe un pacient,şi, adesea, fîstîciţi, îl ocolesc pe stradă. Ioanide îşi aminteşte de un tablou în care era înfăţişată judecarea lui Galileu. Cei din sală îl urmăreau pe savant cu o curiozitate amestecată cu compătimirea. Un călugăr se instalase mai comod, cu coatele rezemate pe o balustradă, şi-l privea pe Galileu drept în faţă, cu delicii şi cu un surîs voluptuos, parc-ar fi spus: „Cum poate exista un asemenea nebun?" Asociaţia, pe care însuşi Ioanide o propune, ar fi putut fi premisa unor zguduitoare revelaţii pentru erou. Totuşi, repede, arhitectul reintră în universul „împăcării cu sine". Ca o cumplită răsucire a sorţii, în basilica înălţată de Ioanide se desfăşoară o procesiune sinistră, centurii întregi de tineri cu cizme intonează în cor cîntece care în încăperea nudă provoacă teribile ecouri. Lumînările aprinse, făcliile uriaşe, figurile victimelor pictate pe pereţi ilustrează o întoarcere în barbarie. Pentru un artist, e o ocazie de a verifica simţul de responsabilitate. Consternarea lui Ioanide e evidentă, dar avalanşele care ar fi trebuit să curme liniştea piscurilor nu alunecă încă la vale. Convulsia lăuntrică sugerată n-o percepem în adîncimea ei. Ioanide amînă ideea de a construi un Bucureşti în stil elin şi ridică locuinţe pentru oamenii înstăriţi.

Nu putem sesiza resorturile seninătăţii la Ioanide dacă nu raportăm estetismul său la criteriile etice pe care le promovează. Fondul de omenie şi de incoruptibilitate e incontestabil la arhitect. Am menţionat repulsia lui pentru fa-

nariotismul cultural, asprimea cu care pecetluieşte degradarea umană a amicilor săi. Cele mai perspicace caracterizări asupra lui Sufleţel, Pomponescu, Gonzalv îi aparţin arhitectului. Ceea ce constată Ioanide, contemplînd felul de viaţă al unora din profesioniştii culturii timpului, este descalificarea prin arivism, prin acceptarea posturii parazitare. Renunţarea la creaţie înseamnă renunţarea la intelectualitate şi, în ultimă instanţă, dizolvarea fondului uman. De aci, dispreţul august al arhitectului. Pe Ioanide îl irită convenţionalismul şi ipocrizia în raporturile zilnice. Mai mult, Ioanide nu poate tolera morga platitudinii şi e înfiorat de tipul uman pe care-l găseşte reprodus în serie, de pildă în clanul Conţescu : cu cunoştinţele încremenite, cu oroarea ineditului şi a opiniei personale, cu frazele aidoma despre „povestitorii neamului" şi despre N. Grigorescu, „marele zugrav al ţăranului român".

Preventiv, arhitectul stabileşte nişte diviziuni care să reglementeze contactele sale cu mediul. Două categorii mari : cei care nu-l interesează deloc şi apoi „dobitocii" sau „marii dobitoci", care îi sînt pînă la un punct simpatici (găseşte o punte de comunicare), dar îi gratifică astfel din pricina unui cusur, a unei inconsecvenţe izbitoare. „Dobitoci" erau Sufleţel, Hagienuş, Gonzalv Ionescu, pe care patima arivismului i-a îndepărtat de la îndeletnicirile roditoare. Ioanide aderă, indiscutabil, la o filozofie a muncii, îl preocupă o umanitate desăvîrşită, însă contururile ei nu sînt pentru el prea limpezi. Predomină în observaţiile lui mai mult un criteriu al frumosului, revolta faţă de derogările de la armonie, de la echilibrul raţionalist. Reacţia etică directă e ceva mai palidă.

Conţescu bolnav, amicii spun, cu un haz neştirbit de repetiţii, anecdota cu pisica saltimbancă. „— Ce canalii : meditează Ioanide, Conţescu agonizează şi ei spun fleacuri. La asta se reduce un om pentru ei." Obiecţia morală nu-l împiedică însă să rîdă şi el. De altfel, primul care aduce ştirea îmbolnăvirii serioase a lui Conţescu este chiar Ioanide, dar el nu se arată atît de emoţionat de întîmplare, pe cît de curios e să înregistreze reacţia lui Gonzalv Ionescu, pe care-l prepară timp de cîteva ore pentru expertiză.

În comparaţie cu inadaptaţii lui Camil Petrescu, eroul lui G. Călinescu e superior ca extensie a gîndirii şi ca intu-

iţie a frumosului posibil. În ce priveşte ardenţa problematicii, Ioanide nu se înalţă însă pînă la Gelu Ruscanu sau Ladima, „fanatici" în apărarea dreptăţii. Dar despre comparaţiile în direcţia tipologiilor literare şi despre genealogia eroului călinescian sîntem datori să revenim în alt loc cu mai multe referinţe.

Lipsa unui seism etic la Ioanide e şi consecinţa preocupărilor lui de suprafaţă pentru problemele sociale. Plăcut impresionat, „ca estet", cînd pe drumul Bucureştilor îl întîmpină o invazie de fluturi, arhitectul dezvoltă o falsă dilemă : „Nu sînt decît două atitudini posibile : ori a admite principiul totalei gratuităţi a naturii, a admira cu mine franc năvălirea fluturilor, ori a reproba estetismul şi a se îngrijora de recolta livezilor". La început, priveliştea îi incită fantezia. Ţărăncile tinere i se par surprinzător de frumoase, de un atletism suav, şi Ioanide construieşte în închipuire un templu grec, simplu şi sever, care domină paşnic platoul de verdeaţă. Cu picioarele goale, pe treptele lui, sprijinite cu mîinile de coloane, fetele ar fi statuare. Idilicul rural e brusc alungat prin dezvăluirea mizeriei răspîndite în sate. Munca dură a oamenilor nu duce decît la obţinerea unei mulţumiri : mămăliga de cină. „Sărăcia, reua concepţie economică răpeau acestor fiinţe bucuria contemplării naturii", conchide arhitectul. Nu trece însă decît puţin timp şi ideea, care ar fi putut să-l tulbure sufleteşte, se estompează, în favoarea unor opinii subtile şi aeriene despre configuraţia artelor plastice. Este subliniat indiferentismul social al eroului ca o limită a viziunii sale şi ca o cauză a unor eşecuri ulterioare, dar abia în *Scrinul negru* se produce reala pulverizare a atitudinii estetiste.

Folosind paralelele sugerate de *Bietul Ioanide*, recunoaştem o ipostază extremă a distanţării de lume, proprie arhitectului, în placiditatea lui Hergot. Medic eminent pentru copii, Hergot are crize acute de sentimentalism : după consultaţie, cîntă la violoncel *Träumerei* de Schumann şi un *Adagio* de Bach, în timp ce fetiţa tratată bălăbăne picioarele în aer şi suge bomboane. Hergot trăieşte impasibil furtuna epocii, absorbit cu totul de evenimentul mic : deteriorarea unei streaşini, căderea unui pui de rîndunică din cuib, ofilirea unei garoafe. Ţine un jurnal, în care notează modifică-

rile climatice, horticole, sanitare. Însemnările sînt foarte lapidare : „17/IV, ploaie măruntă între orele 7,20 a.m. și 4 d.m.", „reparat arcușul violoncel". Romancierul precizează că propozițiile laconice sînt doar hieroglife de orientare, și numai Hergot poate, pe baza sumarelor coordonate, să descifreze sensul. După ore de mari neliniști, cu întorsături dramatice, Hergot rezumă în jurnal : „Indispus. Nu destul de voios."

Chiar dacă arhitectul, nomad în idei, bîntuit de planuri și viziuni, nu seamănă cu apaticul Hergot, absența acestuia din epocă indică și hotarele apolitismului lui Ioanide.

Istoria îl constrînge pe arhitect să se delimiteze. Latent, Ioanide e devotat cîtorva noțiuni politice generale și unei atitudini cetățenești. Adnotînd jurnalul lui Tudorel, la pasajul : „Patria pentru mine e o realitate ce trebuie construită și dacă n-o pot realiza, aici, încerc oriunde", Ioanide exclamă : „Nenorocitul !" Cînd Sultana îi propune să fugă în Egipt, îndemnul i se pare lui Ioanide absurd, chiar după ce femeia îi amintește, ca un argument, că în țară nu i se acordă prețuirea meritată. Arhitectul se consideră aprioric legat de pămîntul natal, cu un patriotism inalterabil. Ba mai mult, conceptul său de patrie aspiră spre măreție și demnitate și diferă categoric de conservatorismul înjosirii, de tradiționalismul retrograd profesat de un Pomponescu. Am reprodus în paginile anterioare citate concludente. Alte tangențe ale arhitectului cu epoca, pe planul afinităților politice, sînt mult mai vagi. La adăpostul izolării betonate, Ioanide nu știe cu adevărat ce se petrece în jur. Ca și Șun, nu vrea inițial să suspecteze pe nimeni de intenții rele ; realitatea îl silește să renunțe la credulitate. Semnele unei crize nu îi sînt perceptibile decît cînd remarcă sistarea comenzilor, stagnarea în construcție. De indivizii care se plimbă prin fața casei, cu un aer suspect, nu e prea intrigat : Ioanide își netezește bila capului în semn de meditație, apoi ridică din umeri cu nepăsare, ia o carte din raft și se dedă lecturii. Abia cele ce se întîmplă cu copiii săi îl urnesc din tihna detașării. Cu Ioanide, în decursul romanului, se produce, incontestabil, o schimbare : eroul devine conștient de necesitatea de a înțelege epoca. Etapele progresivei participări la evenimentele timpului sînt marcate distinct de narațiune, ele constituie axul romanului.

Din nou, însă, constatăm că evoluţia se desfăşoară doar pînă la un anumit punct de fierbere. Fără discernămînt în aprecierea perturbărilor de guvernămînt, arhitectul are la început, în faţa legionarilor, o repulsie fizică, strict estetică. Despre Gavrilcea nu-i place să vorbească : „— Ăsta e un tip de om care nu face parte din tagma mea. Ioanide-Gavrilcea cum se potrivesc aceste două sunete ?" Impresia de oroare revine de mai multe ori: „În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca proeminentă de jos, în teşitura frunţii, în ochii înfundaţi, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli şi în limbajul sărac şi prudent citesc viitorul lui !"

Mai tîrziu, cînd Mişcarea i se relevă ca o primejdie publică şi află de bătăile organizate, de sistemul torturii, de practicile de inchiziţie, Ioanide profetizează sarcastic : „— Ne întoarcem la evul mediu şi încă mai rău. Atunci cel puţin se construiau catedrale." Tatonat de cercurile fasciste, care vor să-l tragă de partea lor, Ioanide refuză orice contact şi, cu nu impuls al răspunderii, după moartea Pichii, cercetează mai îndeaproape caracterul Mişcării. Datorită spiritului său sagace, concluziile la care ajunge sînt revelatorii. „Un fapt ce apărea bizar la prima vedere era acela că membrii Mişcării nu făceau nici un mister, îndrăznind chiar a improviza unele manifestaţii mai mult sau mai puţin discrete, avînd relaţii quasi-publice cu oameni politici notorii", scrie G. Călinescu. Dintr-un raport confidenţial, aflat într-un dosar, Ioanide deduce că legionarii sînt sprijiniţi din umbră de partidele parlamentare şi de persoane de vază din marea finanţă şi industrie, că faptele lor sînt efectul unor intrevederi secrete cu reprezentanţi ai forurilor de guvernămînt.

Romanul reconstituie astfel adevărul, complicitatea formaţiilor politice burgheze reacţionare şi a autorităţilor în acţiunile odioase. „Întîi de toate, rezultă din ele că poliţia secretă era amănunţit informată, prin agenţi, de gesturile tuturor membrilor Mişcării, avînd pînă şi fotografii ale lor. Numele lor erau perfect cunoscute, putem să spunem chiar familiile, autorităţilor. Oricînd organismul politic al guvernului ar fi dorit, siguranţa era în măsură să arate evidenţa tuturor membrilor mai însemnaţi şi să procure toate elementele pentru urmărirea juridică" etc., etc.

Apar exemplare caracteristice de fasciști, inițiatori sau instrumente ale asasinatelor și pogromurilor : Carababă, crud și fanatic, care caută emoția tare, conform teoriei „teatrului adevărat" ; Gavrilcea, conspirator cinic, insolent etc. Pînă la capăt, esența bestială a legionarismului va fi denunțată în *Scrinul negru*, completare necesară, inerentă. Disprețul real, justificat față de o acțiune josnică e urmat, cîteodată, în *Bietul Ioanide*, de o atitudine de contemplare în fața unui spectacol al deriziunii. De vină este și optica eroului, de care autorul nu se separă categoric. Poate de aceea riposta lui Ioanide apare singulară în epocă, fără intuirea forțelor sociale care se opun ordinei represive, iar însăși această ripostă tinde prea mult spre imobilismul și olimpianismul lui Șun.

Pe Ioanide, aspectul brutal, instinctual, îl dezgustă. Bîlbîiala teoretică a profesioniștilor crimei o consemnează ca o aberație dizgrațioasă, care tulbură armonia rațiunii și a frumosului uman. În unele momente (cînd citește jurnalul lui Tudorel), reprobarea putea fi mai violentă, mai patetică, explicațiile mai puțin neutre. Desigur, sobrietatea stilului nu poate fi o lacună în *Bietul Ioanide*. Într-un veac în care abisurile decăderii umane au provocat, ca o replică, o literatură a angajării, gravă și solemnă, sînt evenimente față de care estetismul contemplativ pare o impietate. În fața ticăloșiei dezlănțuite, răvășirea tragică, izbucnirea de indignare și de protest nu pot fi decît consistente, durabile.

Într-o cronică a optimistului, G. Călinescu afirmă, în stilul său cuceritor, că un poet combatant ia în mînă spada „nu fără a face prin aer o grațioasă scrimă". Totuși, uneori, cînd situația e de o acuitate maximă, prin suferința implicată, „grațioasa scrimă" distonează.

La confruntarea directă cu realitatea vremii a convingerilor politice și etice e silit Ioanide din pricina raporturilor cu copiii săi. Se pornește inițial de la aceeași detașare a estetismului. Preocupat de zborurile lui celeste, Ioanide trăiește, sub acoperișul comun, departe de familie. Ochirea pe care o aruncă din cînd în cînd spre Tudorel și Pica nu-l ajută să-i înțeleagă. Brusc, după îngrijorătoarele indicii de cutremur, îl șochează incoerența familiei. Din ignorarea oricărei practici pedagogice, se recunoaște stîngaci și abulic. Nu intervine deschis, de teamă să nu greșească. Pe Pica ezită s-o instruiască,

iar vîrsta critică a lui Tudorel, privirea echivocă, aci docilă, aci straniu de recalcitrantă, îl descumpănesc și nu-i evocă sufletul său de la vîrsta respectivă. Nedotat cu simțul traiului imediat, Ioanide se arată dezarmat în fața primejdiilor și-și rezervă din nou un rol de spectator. Surprinde astfel devierile copiilor de la conduita normală. Prima senzație e uimirea. Pe neașteptate, i se dezvăluie pragmatismul lui Tudorel, cultul pe care acesta îl consacră faptei, desconsiderarea culturii („cărțile sînt lucruri moarte"). La predica tatălui : „A ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filozofie, aceasta e viața oamenilor superiori" — fiul rămîne insensibil. Cînd îl însoțește într-o călătorie cu trenul, Tudorel manifestă o nepăsare organică față de peisaj, felurite tresăriri ale naturii nu-l fac să-și ridice capul. Nici femeilor Tudorel nu le acordă vreo atenție, și arhitectul e din ce în ce mai intrigat de frigiditatea fiului. După reflecțiune decide că toate acestea sînt dovezi ale unei atrofieri umane. Bănuie că întreaga energie a lui Tudorel e acaparată de o unică năzuință conspirativă, pe linia acțiunii directe. Cum lucrurile au un caracter tainic, Ioanide pare mai mult tentat (în timpul în care se poate sustrage de la solicitările sale principale) de dezlegarea unei enigme, decît de soarta copilului. Misterele se lămuresc prin precipitarea evenimentelor. Fiul lui ia parte la o crimă, organizată de legionari, și tatăl comentează indignat : „—Nu-mi vine să cred că rasa mea produce brute ! Probabil am exagerat !"

Presiunea e prea intensă, și arhitectul face acum făgăduieli solemne copiilor : „trăiesc pe altă lume, dar am să cobor din ea ca să vă apăr". Totuși, nu prea știe ce să întreprindă și renunță treptat la orice inițiativă („— Ce pot să fac ? Pedagogia mea vine în conflict cu forțe obscure ale societății."). Teoretizează chiar inevitabilitatea pasivității : „ — Și mai e și altceva, iubite domnule Bogdan : sînt ca o găină care a clocit ouă de rață, stau pe mal și nu pot să urmăresc bobocii pe apă. Generația nouă s-a deplasat în alt element, pentru care oameni ca mine și ca dumneata n-au organe de respirație."

Află pînă la urmă că fiul său poate fi acuzat de spionaj și înaltă trădare în favoarea unei puteri străine și că e un membru activ al Mișcării. Chipul lui Ioanide este cuprins

de paloare și „se plimbă prin casă în culmea celei mai mari agitații". Cu toate acestea, măsurile pe care le ia sînt minime : o trimite pe Pica la Erminia și pe Tudorel îl supune unei supravegheri (destul de superficiale). Oricum, nimic nu mai poate opri tăvălugul. Pica e ucisă într-o urmărire în cimitir. La aflarea cumplitei vești, durerea tatălui e adîncă, înfățișată în stilul abrupt, sever : „O indiferență totală îl izbise, iar mîna lui dreaptă desena mecanic pe o foaie de hîrtie un șir de coloane ionice. Madam Ioanide cunoștea bine acest fenomen. Cînd Ioanide era zdrobit sufletește, pierdea orice interes pentru viață, părea de o răceală cinică." Autorul reprimă premeditat melodrama, iar șirul de coloane ionice e o sugestie deplină a devastării. Ceea ce urmează însă după cîteva pagini nu se mai integrează în reacțiile naturale omenești. Ioanide comentează prea mult și prea subtil, cu aceeași optică a contemplației, deși e un părinte zdrobit de suferință. El privește o fotografie a Pichii, punînd-o în poziții avantajoase. „— Ce frumoasă fată am !", repetă arhitectul o exclamație veche. Refuză să vadă cadavrul, căci el descompune amintirea, o desființează. Se retrage în lumea exclusiv plastică, etern echivalentă geometric, unde întreruperea existenței diurne a Pichii nu e înregistrată. Retrospectiv, împrejurările care au dus la moartea fetei, ascunzătoarea din cimitir, asediul cavoului le califică o comedie de prost-gust de calibrul romanelor senzaționale. „Moartea Pichii în această împrejurare îi părea un final ratat."

Tristețea și sila nu mai au un conținut uman, nu-l caracterizează pe tatăl îndoliat, ci pe spectatorul nemulțumit estetic că reprezentația n-a decurs, pînă la sfîrșit, optim. Și față de fiul său, sentimentele lui Ioanide au acum o doză de artificialitate. După moartea Pichii, arhitectul îl privește pe Tudorel ca pe un obiect neînsuflețit. Dacă fiul stabilește o paralelă între el și tatăl său, iată că Ioanide îi reia ideea : „Tudorel era un homuncul al său, probabil, care mocnise în propria sa ființă transcendentală și, printr-o demineralizare de substanțe tonice, devenise un monstru de nerecunoscut, în care cîteva linii grotești caricaturizau și denaturau propria sa formulă filozofică. Cu toată această incompatibilitate, arhitectul păstrase o slăbiciune pentru Tudorel, o gingășie medicală pentru un infirm. La moartea Pichii, acest interes

dispăru și, fără a face loc antipatiei, fu înlocuit cu absența totală a imaginii lui Tudorel."

După accese de dezgust îndreptățite, urmează considerații de absolvire, bazate pe o greșită înțelegere istorică, pe un determinism fals al succesiunilor : „Sînt generații căzute în paralizie morală din cauza cerebralității (ca generația lui Ioanide) și altele subsecvente, reacționînd brutal contra vieții contemplative, în căutarea «dinamismului», de care vorbea Tudorel. Pragmatismul lui Tudorel era involuntar, rezultat al saturării de emoții interioare a generațiilor trecute."

Ca părinte, Ioanide se poartă în mod prea abstract, fără fulgerările de mînie și de zbucium așteptate. În urma faptelor grave petrecute, moartea lui Dan Bogdan, pierderea Pichii, Ioanide tot nu consideră că purtarea fiului său are o latură serioasă. „Nu vedea decît ridicolul, grotescul și se gîndea să-l interneze pe Doru într-o casă de corecție."

La răsfoirea jurnalului, Ioanide găsește teorii retrograde despre om și colectivitate, teorii fermentate în casa sa, concomitent cu stelarele lui activități. Rătăcirea unui tînăr, viciat de un mediu subuman, reiese din însemnările reproduse. Replicile lui Ioanide, ca antidot, n-au însă virulența scontată. După opiniile stridente, dar atît de primejdioase, despre supremația morții, despre cultul forței și abolirea rațiunii și a adevărului, despre tentația voluptuoasă a absurdului, vin aprecierile lui Ioanide, destul de calme, nu fără satisfacerea unei curiozități : „Fleacuri superficiale" ; „Ce comedie !" ; „Confunzi, stimate, adunarea umană cu turma și personalitatea cu personalismul" ; „Simptome maladive grave. Nu m-am ocupat de băiatul ăsta" ; „Biata Elvira, ea nu bănuiește că stimabilul Doru poate să fie un infam criminal, mai odios decît toți, fiindcă are pretenții de filozofie" ; „Tudorel al meu are farmecul unor paranoici, delirează spiritual" etc.

Sînt mai mult exclamațiile impersonale ale unui judecător care răstoarnă depozițiile scandaloase ale acuzatului, fără să atingă pragul indignării, și nu-l recunoaștem pe tatăl răscolit de barbaria implicată în mărturisirile fiului. La încheierea lecturii, Ioanide stă multă vreme cu capul în mîini, aproape imobil. Durerea e reală, dar tensiunea, durata, efectele ei nu au întru totul girul autenticității. Reacția e din nou

abstractă, şi nu umană. Din pricina identificării — în unele episoade — dintre autor şi erou, s-a născut senzaţia că o serie de acte oribile sînt amnistiate în *Bietul Ioanide*, senzaţie contrazisă de alte pasaje din roman şi mai ales de adăugirile din *Scrinul negru*. Unghiul de observaţie nu e însă permanent cel mai adecvat împrejurărilor. De pildă, uimeşte notaţia scriitorului că Tudorel, în închisoare, arată o maturitate a spiritului excepţională şi că, asupra tuturor chestiunilor, cugetările lui erau lipsite de orice superficialitate. Mai firesc ar fi fost să aflăm în ce măsură tînărul e cutremurat de destăinuirea fărădelegilor, de abjecţia în care s-a complăcut. Înainte de ora execuţiei lui Tudorel, Ioanide desenează fără întrerupere profiluri de biserici. Cînd pendula bate ora opt, tatăl devine palid şi se ridică în picioare. Ca şi la moartea fetei, suferinţa există, indicată discret, aluziv, avar, şi nimeni nu pretinde mai multe cuvinte. Arhitectul regretă că nu şi-a ajutat fiul să fie protagonistul unei cauze mai bune. „Condamnatul sînt eu, declară el. M-am crezut patriot şi m-am dezinteresat de viaţa publică, m-am pierdut în voluptăţi intelectuale şi estetice (Ioanide se sfii, din pudoare, să adauge : şi erotice), ca un Hagienuş sau un Sufleţel. N-am fost mai înţelept decît Gonzalv Ionescu, care, ca să capete o catedră, ar primi reinstaurarea iobăgiei. Am crezut că arhitectura e totul şi n-am priceput că întîi trebuie să te îngrijeşti de patria ta şi de poporul pentru care construieşti."

E o spovedanie onestă, care ar fi putut susţine pilonii tragediei. Ea nu se menţine însă la acest ton de încordare, şi apele domoale ale liniştii contemplative alungă, în cele din urmă, vîrtejul.

Că nu există o gesticulaţie prin care să exprimi sentimentul tragicului — precizarea scriitorului e de netăgăduit. Semnele convenţionale admise pentru o clipă : urletul, plînsul, smulgerea părului nu sînt concludente. De aceea, pentru un observator neprevenit, nu apare nici o modificare vădită în traiul familiei Ioanide. Însă dacă înainte agitaţia fiecăruia avea un ţel subteran, tacit (fericirea copiilor), acum, acţionînd în gol, ei devin mondeni. Organizează reuniuni cu scopul secret de a le dedica Pichii : un vitraliu puternic lu-

minat reprezintă în toată înălţimea lui o fată în profil şi în gest hieratic alergînd parcă în vijelie cu părul suflat de vînt. De reţinut notaţia lui G. Călinescu în scrisoarea către Al. Piru :

„Care este corespondentul Otiliei ? De bună seamă, Pica Ioanide, după o lungă experienţă erotică, sfîrşeşte prin a deveni un mistic patern. În Pica se sublimează aspiraţia lui ultimă faţă de eternul feminin, în chipul dragostei pure pentru fiică, înăbuşind sentimentele profane."

Ultima parte a romanului, în episoadele de fixare a relaţiilor între soţii Ioanide şi de sanctificare a memoriei copiilor, are, credem, o factură prea elaborată, de retortă. Chiar dacă nu există o gesticulaţie a tragicului, scriitorul a lăsat prea mult în umbră regiunile depărtate de suprafaţă, regiunile calvarului lăuntric.

Întorcîndu-ne la analiza făgăduită încă în paginile consacrate lui Jim şi înţelegerii relaţiei tată-fiu, menţionăm din nou că Ov. S. Crohmălniceanu sprijină interpretarea asupra romanelor lui G. Călinescu pe ideea paternităţii, dezvelind implicaţiile de ordin economico-social. Observaţia e adîncă şi la o lectură atentă se poate atesta că motivul paternităţii care circulă în *Cartea nunţii* persistă pretutindeni şi în *Enigma Otiliei.* (Faptele le-am evocat : Felix şi Otilia, orfani, caută un ocrotitor, Costache e zbuciumat că nu-şi înfăptuieşte datoria de tată, repetatele apeluri ale lui Stănică se învîrt în jurul acestei teme, Pascalopol dezvoltă o filozofie proprie despre confruntările părinţilor cu copiii, instinctul familial, degradat şi deturnat, guvernează, totuşi, clanul Tulea sau Sohaţchi.)

Criticul extinde semnificaţia paternităţii şi demonstrează că G. Călinescu e preocupat de condiţiile naşterii şi ale creşterii, care determină punctul de pornire a individului în viaţă, de corolarul descendenţei (stare, rang, avere), de formele de perpetuare estetică (creatorul şi opera).[1] Totuşi, aria de îmbrăţişare devine abuzivă, căci nu toate aspectele majore ale naraţiunii se pliază acestei explicaţii unificatoare. Ni se pare o exagerare reducerea cărţii la problematica enunţată.

---

[1] *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie*, cap. *G. Călinescu.*

De pildă, oscilațiile sentimentale ale lui Felix și ale Otiliei, criza prin care trece tînărul nu pot fi caracterizate doar prin detaliul că sînt orfelini.

Nici aviditatea cu care se duce bătălia pentru obținerea averii nu se clarifică doar prin vocația paternității. Și în *Bietul Ioanide* personaje comice. Hagienuș și Gonzalv Ionescu, trăiesc o tulburare autentică cînd se gîndesc la soarta copiilor lor. Pomponescu, ratat în creație, regretă că n-a lăsat urmași, o operă vie prin care să supraviețuiască destinului său. La Ioanide, aspectul deformat al paternității nu apare, dar sentimentul nu cunoaște altitudini impresionante. Copiii rămîn, totuși, mai mult proiecții ale spiritului, decît ființe reale. Pica nici n-are o identitate precisă în roman (Ioanide se străduie apoi să-i recompună profilul din impresiile celor ce-au cunoscut-o), iar Tudorel se definește mai curînd ca o materializare a unei credințe eronate și primejdioase, și nu în raporturile de la fiu la părinte.

Motivul paternității se intersectează în acest roman cu cel al creației. Ca un nou meșter Manole, Ioanide socoate bazilica o celebrare prin sfințenie („de a o caza acolo, dacă nu corporal, cel puțin în efigie") a fiicei sale, Pica, jertfită pe altarul artei. „Biserica asta severă este pentru mine un fel de Curte de Argeș în care am zidit umbra a doi copii." Sensul acestor cuvinte va fi deslușit pe deplin în *Scrinul negru*, unde amărăciunea pierderii copiilor va persista, cu ecoul ei iremediabil.

Încă o dată trebuie să admitem că ecuația părinți-copii nu epuizează nici aici conținutul cărții lui G. Călinescu. Să mai reamintim că în viziunea comică din *Bietul Ioanide* — sarcastica persiflare a arivismului intelectual — paternitatea n-are o importanță primordială? Multe aspecte ale strădaniilor inovatoare pe care le manifestă arhitectul depășesc, evident, cadrul stabilit prin interpretarea lui Ov. S. Crohmălniceanu.

Jim, Felix sau Ioanide scapă de sub controlul inhibitiv al autorității de clan și, de aceea, nu numai că sînt imuni la asaltul vitriolant al comicului, dar evită, implicit, rutina, toropeala, căderea în automatism. Factori de efervescență, ei opun stagnării principiul înnoirii, violentînd realitatea resemnărilor prin activitatea practică sau spirituală. Un salt

tipologic față de predecesori îl reprezintă însă arhitectul, care trece peste unilateralitatea lui Jim sau Felix (la fiecare diferită), spre a realiza o sinteză în rodnicie. Nu numai cugetarea capătă aici o fecunditate încă neîntîlnită la eroii literaturii române, în genere, dar și ideea asupra armoniei biologice a individului se arată mai exactă și mai eficace.

Deci, iubirea se aliază cu creația și astfel se definesc net cei doi termeni care asigură, în proza lui G. Călinescu, ieșirea din circuitul automatismului. Ne interesează, în afara impetuoasei proclamări de energie în domeniul producției cerebrale, perspectiva din care Ioanide judecă dragostea. Traseele incipiente, pe acest tărîm, le-a fixat totuși Jim. Am indicat atunci graficul trinității amoroase, precum și, simultană cu trinitatea, linia constantă a opțiunii unice, conjugale. A sosit clipa să-l urmărim mai îndeaproape și pe Ioanide în postura amoroasă. Deși trăiește solitar în propria casă, arhitectul își iubește profund soția și cultivă instinctul familial. În acest sens, rămîne fidel angajamentului lui Jim. Dar el transportă spiritul casnic și în escapadele sentimentale, închegînd acolo un cămin provizoriu. Doamna Ioanide este, însă, continuu punctul de reper cel mai ferm al existenței. Deprinsă cu tabieturile arhitectului, Elvira, variantă superioară a Verei, de o docilitate mai rafinată, știe să-i menajeze capriciile, să-l ferească de preocupări neplăcute. Printr-o tacită înțelegere, cei doi soți permanentizează „comedia dezinteresului reciproc“, soluție convenabilă lui Ioanide, care nu vrea să-i fie stînjenit climatul creației. E mulțumit că nu i se cer lămuriri și etalări de afecțiune. În ultimă instanță, devotamentul lui conjugal există, și tatăl lui Tudorel consideră familia o instituție sacră, iar pretențiile diferitelor adoratoare de a-l smulge din mijlocul căminului i se par stupide.

Pe planul vieții sentimentale, G. Călinescu înfățișează în *Bietul Ioanide* două tipuri de opoziții, cărora firea curioasă a arhitectului le dă o justificare (Elvira-Erminia și Sultana-Ioana). Amică din tinerețe a arhitectului, Erminia, sora lui Hergot, mai nuanțată reîncarnare a ștersei Medy din *Cartea nunții*, întruchipează aspirația lui spre puritate, pentru care, cum observă malițios autorul, nu era totdeauna apt. La Hergot, lui Ioanide i se rezervă nu numai un loc de refugiu,

dar şi un răsfăţ cast, o supraveghere delicată. Nici o năzuinţă carnală nu tulbură relaţiile lui Ioanide cu Erminia („femeia care sugerează corporal intangibilitatea"), iar satisfacţiile ei se rezumă la disputele verbale, la controversele abstracte cu bărbatul iubit. Atunci sora lui Hergot se transfigurează, trăieşte clipe de excitaţie supremă. Erminia e confidenta, în timp ce Elvira simbolizează soliditatea căminului (Ioanide spune că Elvira şi Erminia reprezintă pe Junona şi Minerva).

Cealaltă opoziţie se manifestă pe terenul vieţii erotice agitate. Sultana şi Ioana (descendentele Dorei şi Lolei, pe care voia să le seducă Jim) au o frumuseţe atletică, sînt făpturi feminine tulburătoare. Privind-o pe Sultana, arhitectul constată liniile trupului planturos, tăria şoldurilor şi a pulpelor, tremurul de animal viguros. Fiica lui Saferian e o pasională şi o frenetică, care iubeşte autoritar, cu exaltări romantice. De aceea, Ioanide se străduie să fie cu ea precaut şi temperat. La întîlniri, el e patern şi curtizanesc şi cum spune singur, concede la anume gesturi senzuale, cu o sforţare savantă de a le purifica şi raţionaliza. Fiica doamnei Farfara, Ioana, are un trup maiestuos şi leneş, mişcări statuare de o placiditate ispititoare. Spre deosebire de voluntara Sultana, stilul sentimental al Ioanei e apatic, ceea ce pentru îndrăzneţi e o incitare. Tăcută, gravă, glacială, Ioana aşteaptă să fie capturată („Una se lăsa învinsă cu voluptate, alta ataca focos").

În pofida ataşamentului familial, arhitectul e predispus spre aventură. Cauza e, dacă ne sprijinim pe propriile afirmaţii, trista împrejurare că nu găseşte în ţară o misiune care să-i absoarbă toate puterile din cîmpul raţiunii. Ioanide se socoate senzual, superficial, curios de forme şi experienţe, gata să verifice prestigiul de bărbat matur, rece, temerar. Fiind alături de o femeie, doreşte viguros alta. O explicaţie îi oferă şi Erminiei, arătîndu-i că bărbatul, în afară de a fi îndrăgostit mistic sau marital, e totodată un expert eugenic al femeii şi are amorul propriu de a înscrie în galeria sa exemplarele rare. Amorul e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător, femeia fiind întotdeauna alta. „Un rapt, o inspiraţie, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele

din univers sînt multiple şi ochiul e mereu solicitat de inedit."

Ioanide mai are argumente pregătite. Gustul pentru anatomia tinerelor fete sublimează o senzualitate de artist. Fără ipocrizie, la Hagienuş, el priveşte stampele japoneze pe care acesta le ţine dosite printre tratatele chaldeene. În călătoria cu Tudorel admiră deschis trupurile femeilor, acoperite de veşminte uşoare de vară. Tudorel îl consideră pe tatăl său un afemeiat superior, molipsit de o boală romantică. Mai tîrziu, după consumarea efuziunilor erotice, Sultana conchide că Ioanide iubea femeile pe toate registrele, patern, conjugal şi liber, că era un om dedicat eternului feminin.

Fascinaţia pe care o iradiază explică surclasarea rivalilor şi pe tărîm erotic. Nu mai este zglobiul Jim, neexersat în arta înlăturării obstacolelor, şi nici timidul şi prea fragilul Felix. Între timp, încrederea în destoinicia strategică a bărbatului a crescut mult, dar şi reacţia firii feminine e văzută mai divers. Survine însă şi aureolarea (părtinirea autorului), care stînjeneşte relatarea obiectivă a faptelor sentimentale. În *Bietul Ioanide* se consemnează o deosebire de tactică, de percepţie a sufletului feminin. Bunăoară, tactica lui Pomponescu e de stil vechi, cu declaraţii prudente şi învăluite, cu amabilităţi ceremonioase. Înmînînd un dar Ioanei, Pomponescu declamă : „— Îmi permit să acopăr un milimetru al degetului dumitale cu acest inel". Convorbirea se deapănă apoi cu aluzii care se concretizează prevăzător în raport de interpretarea dată de parteneră. Ca şi în sectorul vieţii publice, Pomponescu are în intimitatea amoroasă mania tratativelor lungi şi a declaraţiilor sub formă de depoziţii. Impulsurile lui afectuoase sînt corectate de acelaşi ritual : „Pomponescu era sentimental, poseda mari rezerve de romantism neconsumat, ceremonia casnică, stima cunoscuţilor nu-l mulţumeau. Dorea o destindere intimă, focoasă şi plină de decor, o nebunie reglementată, după terminarea audienţelor." Pînă la urmă, viaţa de familie şi legătura extraconjugală se completează : „Dimineaţa, săruta mîna doamnei Pomponescu-mamă şi fruntea doamnei Pomponescu-consoartă, după-masă se înclina la «ceai» (chiar cînd nu era ceai) în faţa Ioanei. Cafeaua cu lapte şi ceaiul reprezentau polii vieţii lui interioare."

La Ioanide, tactica amoroasă implică dezinvoltură, ochiri de uliu, aprige și sigure, și apoi calmul ironic. În clipa dedicată omagiilor, cuvintele sînt irezistibile prin siguranța cu care le debitează. Eroul fulgeră din priviri și face mereu victime în anturajul său de femei. El se impune de îndată sexului slab prin extravaganță și, mai ales, prin asociațiile sclipitoare de idei și incandescența cugetării. Hagienuș surprinde scena amorului cu Sultana: „Pe umerii arhitectului se încolăceau două mîini puternice, deși lustruite ca sideful, iar pe un obraz se apăsau buzele cărnoase ale unei femei tinere".

Ca și Gonzalv, tatăl lui Tudorel nu se umilește în fața femeilor. Arhitectul susține că geograful e un vrăjitor, un Casanova, că e cuceritor prin persuasiune absurdă. Fiindcă e atît de convins de avantajul pentru o femeie de a se mărita cu el, n-are nici un trac și nici considerație pentru obiectul iubirii. De aici, Ioanide generalizează, în felul său spiritual: „Oricare dintre oamenii comuni are mai multe șanse la femei ca marile temperamente. Însă numai aceia care eșuează dureros dau nume dragostei."

Totuși, Ioanide nu prea eșuează. E vădit că autorul aplaudă cavalcada triumfală a arhitectului pe terenul amorului. Faima nu e aproape niciodată dezmințită. Ni se spune că sistemul de seducție al lui Ioanide, procura succese neașteptate, în vreme ce nu le avea acolo unde le căuta". De decepțiile sentimentale el e însă scutit în roman. Notele superlative abundă în apreciere: „După o perorație, își îndrepta privirea asupra auditorului, fizionomia de faun fără vîrstă, ca și turnată în bronz, din spețа aceleia pe care D'Annunzio și-o făcuse către bătrînețe, producea o cutremurare femeilor mai intelectualizate".

Peste tot privit cu adorație, fruntea arhitectului pare înconjurată de un nimb. La recepția legației franceze, tatăl lui Tudorel își face o apariție impunătoare, într-un frac impecabil, cu capul ras, cu fața arsă de soare. „Impresia printre doamne fu excelentă, și Ioanide relevă un mare stil de societate, caracterizat prin răceală fără aroganță și paradox plasat cu tact în replici". Din nou Pomponescu, eternul oponent e depășit fără drept de apel și silit să recadă în melancolie. Și la reuniunile din noua sa locuință, Ioanide e înconjurat mereu de femei. Pasiunile lor se exteriorizează patetic.

Din depărtări, Sultana îi descrie avatarurile trăite din pricina tovarăşului de călătorie: „Omul ăsta e şi la trup, ca şi la moral, lipsit de vigoare; nu suportă nici frigul, nici căldura, în mare s-a ţinut mereu pe margine cu un colac de salvare. Uf, ridicol: Să fi fost tu!... Cu un om ca tine, străbat pămîntul..." Cînd Ioanide vrea să se eschiveze, cu plecăciuni ceremonioase, „Sultana îl prinse în braţe cu o forţă de înotătoare voinică" şi-i şopteşte eruptiv: „tu eşti bărbatul care îmi convine, pierderea ta va fi o mare dezamăgire pentru mine". Erminia îl venerează, în felul ei cast, zeificîndu-l.

Iniţiativa despărţirilor tot lui îi aparţine. Pe Sultana o respinge blînd, dar ferm, explicîndu-i datoria lui paternă şi conjugală. După ce la început e plăcut surprins de vigoarea corporală a Ioanei, avînd impresia că păcătuieşte cu o statuie a Venerei, febra erotică se consumă, şi Ioanide găseşte motive de iritare. Obiecţiile sporesc vertiginos, deşi totul se petrece în mintea arhitectului, căci Ioana, somnolentă, nu remarcă indispoziţia bărbatului. Ce-l nemulţumeşte pe Ioanide? Ioana împătureşte şervetele inegal, maltratînd geometria, doarme cu fereastra închisă (şi trupul ei fierbinte nu-l poate consola pe arhitect de lipsa aerului), nu-i menajează orele de „muţenie evazivă" — timpul imperios necesar creaţiei —, îi pune întrebări pe un ton apăsat şi nu sesizează că, din mîndrie, iubitul rămîne flămînd, şi, în fine, ca o probă finală a nepotrivirii, noaptea femeia sforăie. Pradă dezamăgirii, Ioanide iese pe scara de serviciu, se întoarce acasă şi-o roagă pe madam Ioanide să-i facă un ceai cu rom mult. După ce-l bea, se culcă în patul lui cazon, împreună cu cîinile Ştolţ.

Aici, comicul, întotdeauna truculent la G. Călinescu, colorează sfîrşitul escapadei amoroase. E un comic al simpatiei, care amendează blajin şi pe eroii preferaţi, foarte potrivit în această împrejurare. Cuceririle lui Ioanide, prezentate cu un amestec de naivitate şi sclipitoare remarci — ceea ce le dăruie un farmec inalterabil —, ar fi primit un spor de autenticitate prin înteţirea umorului în relatare. Cînd însuşi Ioanide apare puţin ridiculizat — ironia e temperată, făcută fără cruzimea obişnuită —, profilul său uman e mai pregnant, mai veridic. Tentaţia rîsului e continuă la G. Călinescu şi de aceea chiar în competiţiile sentimentale, în care eroul e favo-

rizat, comicul restabilește, în cele din urmă, echilibrul și verosimilitatea. Astfel, la o recepție, Ioanide și Pomponescu stau alături și ascultă amîndoi concertul Ioanei. În singurătatea ființei lor interioare, par foarte satisfăcuți. O singură dată, printr-un gest mecanic, Pomponescu și Ioanide se întorc unul spre altul, dar numaidecît, ca și cînd ar fi fost mirați de apropierea fizică dintre ei, revin la poziția dintîi fără nici un fel de mișcare a fețelor, într-o abstracțiune totală.

Supărat de o replică a soției, Ioanide se lasă în voia unei convorbiri imaginare, în care conflictul capătă proporții. Elvira, neștiutoare, îl întrerupe din pledoaria închipuită. „— Această femeie inocentă nu vede nimic în jurul ei, se gîndește Ioanide. Ea nu știe că acum m-am certat cu ea."

Mai tîrziu, după ce se sforțează să-și amintească motivul ciocnirii cu doamna Ioanide, arhitectul ia un ac și, așezîndu-se pe pat, își coase singur nasturele, și unicul sentiment care-l stăpînește este orgoliul că numai el știe să coasă bine un nasture.

Pe Ioanide îl înfurie mania Elvirei de a-l menaja, de a ridica un zid în jurul său, cu tăinuiri culpabile. Scriitorul adaugă : „Ioanide nu cunoștea situația casnică a lui Pomponescu, fiindcă și-ar fi dat seamă de dezavantajul excesului contrar (indiscreție, intervenție tiranică, sîcîieli)". Greșind uneori în judecăți, arhitectul ne apare într-o înfățișare mai omenească. Sînt clipe în care Ioanide își recunoaște erorile și îl apasă sentimentul vinovăției. La propunerea Sultanei de a fugi împreună în Egipt, soțul Elvirei simte rușinea de a fi profanat spațiul casnic și caută să remedieze repede lucrurile. Aflînd din anchetele sale, conduse în stil de detectiv amator, că Tudorel e implicat într-o rețea de conspirații, Ioanide îi spune cu căință lui Conțescu : „— Ceea ce înseamnă că în timp ce dumneata citeai pe Pliniu și eu pe Vitruviu, copiii noștri devorau romane polițiste".

Autorul își sancționează eroul și pentru persistența în estetism și apolitism. Dislocările nu sînt însă foarte grave, nu produc, cum am abservat, forme de paroxism. Accentele de subiectivitate — privilegiu conferit personajului principal — minează uneori consecvența realistă a narațiunii.

Cu *Bietul Ioanide,* G. Călinescu a riscat o experiență de mare îndrăzneală. Spectacolul comic — pofta de avere a

profesioniştilor culturii burgheze — e realizat excepţional. Replica, al cărei promotor devine Ioanide, nu păstrează continuu tensiunea etică necesară. Fireşte, critica apreciază opera de la altitudinea intenţiilor. Ne aflăm în zone rarefiate, de ascensiune a artei, neatinse pînă la G. Călinescu în literatura română. Dincolo de reţinerile în faţa accentelor înalte ale tragicului, Ioanide rămîne un personaj uimitor, prin consistenţa lui caracterologică şi prin elevaţia gîndirii — magistrală proiecţie a lui G. Călinescu. Spre a demonstra mai convingător această ascendenţă a eroului, e nevoie de cercetări comparatiste, pe care ne vom încumeta mai tîrziu să le întreprindem. Deocamdată, înregistrăm şi ceea ce aduce nou în fizionomia lui Ioanide ultimul roman.

Cine vrea să colecteze opiniile lui G. Călinescu despre societatea vremii sau să afle preferinţele lui estetice, chiar gusturile, capriciile, tabieturile intelectuale, descoperă, atît în *Bietul Ioanide,* cît şi în *Scrinul negru,* o sursă sigură de informare. Personajul principal păstrează în *Scrinul negru* o vrajă incontestabilă. Amestecul de candoare şi de luciditate, simţul comicului şi darul de a exprima plastic repulsiile, ca şi admiraţiile, cunoştinţele enciclopedice şi imboldul juvenil de a vagabonda pe teritoriile artei, efortul de a amenda pornirile spre contemplaţie şi cochetarea inofensivă cu atitudinea extravagantă şi cu paradoxul — sînt atribute ale puterii de seducere de care dădea dovadă autorul, atribute pe care le recunoaştem structurale, organice la alter-ego-ul său Ioanide. Nu e, fireşte, recomandabil să-l identificăm pe deplin pe romancier cu personajul său favorit. Optica autorului se dovedeşte în unele împrejurări mai clară şi mai fermă decît cea a eroului, şi o distanţare, care presupune implicit rectificări, chiar admonestări ale reacţiilor acestuia, poate fi semnalată.

Fiindcă *Scrinul negru* reia cronica epocii începută de romanul precedent, repetînd uneori investigarea aceloraşi medii pe noi coordonate şi cu multiple nuanţe, trebuie făcută iarăşi precizarea că antinomia dintre artistul genial şi cadrul opac este splendid înfăţişată. Ioanide detestă fariseismul, mediocritatea, bizantinismul moravurilor, recunoscîndu-le ca trăsături ale claselor avute. Pe el îl irită lenea, inerţia intelectuală şi de aceea se îndepărtează de amicii săi atraşi

de intrigi meschine. Nu poate aproba hilarul cod de castă aristocratic, cu desființarea individului creator. Peregrinarea lui Ioanide prin lumea Hangerliilor, examinată monografic abia în *Scrinul negru*, este edificatoare. Neputința de a armoniza preocupările stelare cu placiditatea și obtuzitatea epocii vechi constituie drama artistului Ioanide.

Față de extremismul fascist, adversitatea arhitectului devine activă, pătimașă. Noul roman corectează un anume ton difuz, îngăduitor în comentarea rătăcirilor funeste (ca în cazul lui Tudorel). Scenele torturilor din Transnistria, dezlănțuirile de o ferocitate animalică ale legionarilor primesc fără nici un echivoc riposta democratismului funciar al romancierului.

Mai multe capitole din *Scrinul negru* sînt dedicate erei noi, a puterii populare. Romanul celebrează într-o imagine metaforică cultul solar al împlinirii. Dacă ultimele pagini din *Bietul Ioanide* îl lăsaseră pe arhitect în voia derutei, mîhnit de moartea copiilor, constrîns să se supună comenzilor în serie, înstrăinat de oameni, acum îl reîntîlnim desprins din mîluri și alge, senin și ardent. Între perioada zugrăvită în *Bietul Ioanide* și cea din *Scrinul negru* se întinde lunga etapă a tranziției, etapă de căutări și limpeziri, de resurecție și sedimentare. După criza de mizantropie și pesimism, Ioanide trăiește evenimente hotărîtoare, se apropie de mulțime, simte contagiunea elanului constructiv. Scriitorul prezintă doar faza finală, faza cristalizării și a aderării integrale. Pentru ca zborul spre înălțimi (realizarea proiectelor grandioase) să fie posibil, trebuia, în prealabil, să dispară motivele de inimiciție cu realitatea înconjurătoare, adică să se modifice radical însăși această realitate. Metamorfoza este opera revoluției, pe care romancierul o prezintă jubilativ. *Scrinul negru* marchează, deci, adaptarea inadaptatului o dată cu înlăturarea condițiilor înjositoare, o dată cu încetarea opoziției de natură silnică. Eroul se împacă definitiv cu lumea, intră în zodia creației.

Acum Ioanide e academician, profesor la Institutul de arhitectură și muncește febril la înfăptuirea a numeroase proiecte. Statul popular îi oferă condiții de activitate și-l stimulează în planurile cutezătoare. Insul sceptic, taciturn, revoltat de persecuții și șicane, se dezvăluie un artist exuberant, un vizionar, care nu pierde contactul cu materia reală, pal-

pabilă. El are convingerea că marile năzuinţi se pot transpune în viaţă, că s-a făurit ambianţa prielnică urbanisticii grandioase. De la un joc cu geometria, Ioanide concepe acum arhitectura ca un act cetăţenesc. Macheta de proiectare a oraşului ţine seama de cerinţele locuitorilor, ale oamenilor muncii, iar înclinaţia pentru conturul solemn, monumental, durabil e raportată continuu la necesităţile imediate ale semenilor.

Construcţiile noi, declară arhitectul, trebuie să fie utile, simple, igienice şi economicoase, dar ansamblul poate să depăşească ţelurile stringente, să insufle un sentiment înălţător, de înfiripare a unui vis hiperbolic. Astfel, peisagistul superior din Ioanide ascultă de patriotul cu simţ obştesc, preocupat de fericirea cetăţii, înregimentat în efortul colectiv. Iluzoria satisfacţie pe care o avea odinioară cînd se refugia pe schele, departe de agitaţia oraşului (înălţarea catedralei, în *Bietul Ioanide*), nu o mai poate trăi acum cînd îmbrăţişează cu privirea un şantier (de pildă, edificarea colosalului teatru popular). Îl impresionează priveliştea creaţiei în mişcare: mormanele de cărămizi, stivele de grinzi, defilarea autocamioanelor, larma veselă a muncii. Seara îi place să privească silueta enormă a clădirii desenată numai din liniile cofrajelor pentru stîlpii de beton armat şi ale schelelor. Din contemplaţie extrage un simţămînt tonic. Acolo unde intervine forţa înţelepciunii umane însăşi natura e surclasată. Ioanide închină un elogiu efortului de zidire. Entuziasmul răzbate din proclamaţii ardente: „Trăim o epocă de Renaştere, un romantism focos şi optimist, şi sînt sigur că vom fi subiectul litografiilor veacurilor următoare. Ce vrei să facem? Să dormităm?“

Laudă a Construcţiei, romanul destăinuie bucuria artistului care a recucerit echilibrul. După dilema din *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru* pledează pentru spiritul faustic al cunoaşterii şi al acţiunii.

Faţă de trecut, sentimentul răspunderii etice sporeşte considerabil, Ioanide vede acum relaţia dintre creaţie şi formarea conştiinţelor. „Un arhitect de edificii nu poate ridica ziduri dacă nu este şi un educator.“ Se simte îndemnat să judece în acest fel şi ca o răscumpărare pentru greşelile comise altădată. Astăzi înţelege cît de fatală a fost absenţa lui

de interes pentru problemele politice, scăzutul său discernămînt moral, pedagogia nerealistă practicată cu copiii săi: „Vreau să nasc în mine un Tudorel bun, să refac sub zodia generoasă de azi existența lui sfărîmată. Mă simt mai tînăr ca niciodată." De altfel, cunoscîndu-l pe micul Filip, în arhitect se redeșteaptă vocația paternă a îndrumării și ocrotirii.

Obiecțiile cu care critica a întîmpinat *Scrinul negru* s-au referit, în majoritate, la Ioanide și la raporturile sale cu lumea nouă. O imputare a fost formulată cu claritate de Dumitru Micu: „Declarațiile de principiu, înfăptuirile pe plan profesional afirmă răspicat aderența arhitectului la socialism; dacă, pe lîngă acestea, ni s-ar fi înfățișat situații în care Ioanide să fie arătat frămîntîndu-se, căutînd rezolvarea în chip socialist a unor probleme particulare de viață, luptînd cu vechile deprinderi, sforțîndu-se să ia decizii dictate de etica cea mai înaintată, profilul său moral s-ar contura, firește, cu infinit mai multă pregnanță."[1]

Interferențele dintre preocupările arhitectului și cele ale muncitorilor de pe șantier au, într-adevăr, un caracter cam abstract, utopic. Dragavei, Leu sau ceilalți sînt personaje simpatice, dar fără o particularizare elocventă. Ei rămîn mai mult făpturi livrești, de un convenționalism naiv pitoresc. Felul cum vorbesc și se mișcă le dă un aspect de operetă. Este oare suficientă explicația pe care autorul simte nevoia s-o introducă? („Fie că Ioanide vedea totul teatral și solemn, fie că muncitorii, și îndeosebi tinerii, se aflau încă în faza entuziasmului verbal și gesticular, dialogurile decurseseră în acest stil"). Formula specifică a prozei lui G. Călinescu, care contrapune diformităților comice ale lumii vechi relieful exaltat al noii geografii umane motivează o anume „îngroșare" a caracterelor. Narațiunea se scindează, ca de obicei, dar în vreme ce exploziile satirei formează un arabesc, admirabil dispus artistic, efuziunile de aderare nu au întotdeauna aceeași concretețe și plasticitate. Chiar iluminarea interioară e înfățișată uneori prea general, fără combustiunile autentice.

Ioanide atinge o etate cînd mintea cerne experiențele furtunoase și adoptă criterii de apreciere mai severe, autocritice.

---

[1] G. Călinescu: „Scrinul negru", *Viața românească*, nr. 8, 1960.

De cîteva ori se menţionează în roman că profilul arhitectului nu poate ascunde semnele zbuciumului lăuntric: „Dar cînd se uita în oglindă, rămînea el însuşi surprins de omul dinaintea sa. Nu se recunoştea. O figură prelungă, cu ochii profund melancolici, îl privea cu o imobilitate tulburătoare. Procese sufleteşti subterane, veşnica pironire într-un gînd îi modificase orientarea generală a muşchilor, ce nu voiau să înregistreze mişcările sufleteşti diurne ale arhitectului. Fata i se împietrise definitiv într-o singură simbolizare morală." Pe stradă e interpelat de cunoscuţi: „Ce trist eşti! Pentru ce eşti aşa de trist? — Nu sînt trist, protesta Ioanide plictisit." Sobru şi necomunicativ, arhitectul nu-şi etalează amărăciunea, dar ravagiile produse odinioară au lăsat urme. Mai ales moartea copiilor constituie pierderea ireparabilă. Considerăm că e întemeiată remarca lui Ov. S. Crohmălniceanu[1] şi Al. Piru[2] că fervoarea creaţiei în pragul bătrîneţii este şi o tentativă de a suplini lipsa copiilor, tentativa unui nou meşter Manole.

Romancierul sugerează prezenţa unei tristeţi în sufletul eroului, provocată de apropierea morţii. Nu este însă psihoza impacienţei (revelarea ireversibilului la madam Farfara sau prinţesa Băleanu, care au nostalgia defunctelor privilegii). „Sentimentul zădărniciei, aşa de accentuat la unii oameni apatici, precum Smărăndache, nu izbutea să anuleze vitalitatea extraordinară a arhitectului", scrie G. Călinescu. La Ioanide, setea de a construi corespunde unui ideal olimpian, goethean, de bătrîneţe creatoare. Mitul Construcţiei este strălucit resuscitat de energiile epocii. Neliniştile inerente creatorului apar însă, în unele momente, prea repede atenuate. Graţiat de îndoieli, egal cu sine, în ciuda melancoliei, arhitectul păstrează în cele din urmă o seninătate, totuşi, imperturbabilă.

Dacă *Bietul Ioanide* lasă cîteodată impresia că autorul îşi menajează eroul, îl fereşte de asperităţi, o anume aureolare a personajului preferat e cu atît mai vizibilă în *Scrinul negru*. G. Călinescu recurge atunci la o descripţie superlativă care eludează complicaţiile şi căderile temporare fireşti. Por-

---

[1] *Proza noastră în ultimii douăzeci de ani, Viaţa românească*, nr. 8, 1964.

[2] *De la „Cartea nunţii" la „Scrinul negru, Gazeta literară*, nr. 26 (537), 1964.

tretul fizic al eroului e adesea statuar, extaziat. Se insistă asupra expresiei consolidate, sculpturale a maturității : „Arhitectul avea o fizionomie și o ținută atît de profund originale, sugerînd o profesie strict intelectuală și punea atîta frenezie exactă spre a exprima idei ce depășeau în chip vădit sfera muzicii, încît ascultătorul accidental rămînea copleșit de elocvența omului". Sau : „Ioanide era un om matur, fixat ca o statuie de bronz în punctul culminant al personalității sale". Sau : „Într-adevăr, Ioanide nu părea să fi înaintat în vîrstă. Dimpotrivă, slăbind căpătase un profil superb." În *Șun* o replică de justificare era că nimeni nu se mai întreabă de vîrsta soarelui.

Așadar, după *Bietul Ioanide, Scrinul negru* îl confruntă din nou pe erou cu Istoria, cu Arta, cu Amorul. Frenetic în participarea sa la Construcție, arhitectul vede contactul cu mediul muncii în contururi esențializate, descrise cu un patos contagios. Viziunea este accentuat romantică, de proiecție hiperbolică. Am observat însă că relațiile concrete, sinuozitățile vremelnice, efortul de abordare și elucidare a dilemelor apar uneori mai estompate.

Asupra Artei, eroul destăinuie, mai ales acum, o înțelegere monumentală, generoasă. De aceea, epoca nouă devine în mod logic cadrul propice arhitecturii grandioase. Avîntul electrizant al creației animă paginile romanului. Meditațiile asupra zămislirii operei conferă *Scrinului negru* semnificația unei profesii de credință. Ce reprezintă arhitectura pentru Ioanide ? „Arhitectura era arta la care ținea mai mult, fiindcă în această specialitate biografia artistului era aproape sau cu totul neglijabilă, încît puțin îi păsa cine fusese Bernini sau Fontana. Mulțimile nu se opresc în fața unui monument ca să aplaude, nici femeile nu țin bustul arhitecților pe scrinul lor, cum fac cu al lui Schubert sau cu al lui Chopin." Și în cunoscutul articol-program *Sensul clasicismului*[1], G. Călinescu evidenția conținutul aforistic al arhitecturii, artă în care resorbirea în obiect este integrală.

Modestia și anonimatul nu concordă însă permanent cu ținuta pe care Ioanide o alege în întrunirile publice, cu răsunetul neobișnuit pe care-l are în sufletele celor din jur.

---

[1] *Revista Fundațiilor*, nr. 2, 1964.

O indicaţie preţioasă a proceselor lăuntrice e inclusă iarăşi în descrierea vieţii sentimentale. Deşi la o vîrstă înaintată, Ioanide continuă să fie tentat de misterul feminin şi nu pregetă să verifice şi acum prestigiul său de Don Juan. O alternativă a Amorului e reprezentată de tînăra lui secretară Mini (filiera definită în pagini precedente: Medy — *Cartea nunţii*, Erminia — *Bietul Ioanide*). Harnică, discretă, cu rol de sfetnic, Mini simbolizează varianta ingenuă a pornirilor erotice, superioară însă „prozaismului" suavei Erminia. Totul o predestinează să devină obiectul pasiunii serafice: o faţă copilărească şi inocentă, un rîs şăgalnic şi totodată respectuos, un aer ştrengăresc de fiică alintată şi o seriozitate matură. De astă dată, însă, lipsa de corporalitate a chemării afective nu e atît de pronunţată, şi un echivoc dă sentimentului o turnură de deplină verosimilitate. Iubirea se desfăşoară paralel, pe două planuri, unul de reverie şi confidenţă, altul de maximă decenţă şi convenţionalitate în raporturile zilnice. În minte, arhitectul are imaginea unei tinere fete cu ochii negri şi fruntea delfinică, căreia i se adresează cu denumiri stranii numai de el rostite: Ludwig, Mizughi, psalmodiind melodia onomastică. Chiar purtat pe aripile fantazării, pornirea care îl stăpîneşte nu este de lubricitate. După ce îi declară că e un înger, arhitectul o ia în braţe, o sărută pe frunte, apoi pe ochi şi cînd vrea să o sărute pe gură, Mini se fereşte pudic. Buzele cad pe colţul gurii, şi atingerea i se pare divină. Altă dată o roagă să închidă ochii, să se închipuie din nou copil şi să se lase legănată. Ioanide consideră dragostea pentru Mini o protecţie plină de cele mai sublime gînduri. Totuşi, sentimentul e pasional şi nu e scutit de frămîntări şi dubii.

Cele mai fantastice stări de gelozie şi iritare se succed pe coridoarele imaginaţiei, declanşate de mici întîmplări fără o semnificaţie deosebită în realitatea zilnică. Faţă în faţă, în raporturile de la profesor la secretară, Mini îi inspiră un respect paralizant, fiindcă o socoate inaccesibilă, întruchipare a loialităţii. Sînt pline de autenticitate momentele de confuzie a planurilor, cînd secretara pătrunde fără voie în ţinutul visărilor şi, uluită, nu descifrează legătura dintre cuvintele murmurate de arhitect. Rareori arhitectul se smulge din cercul mirajelor, fără ca totuşi să treacă de la reverie la gestul făţiş.

îl reține o conduită morală și teama de ridicol. De altfel, jocul neangajat îl încîntă, fiindcă se poate abandona plăcerii plăsmuirilor. De la convingerea că e imposibil contactul carnal, Ioanide închipuie o fiziologie fabuloasă a omului, în care ochii au o putere miraculoasă de fecundare, încrucișarea privirilor fiind actul sublim de concepere. Numai cînd, brusc, are conștiința raporturilor concrete și se gîndește la soțul secretarei, pe Ioanide îl apucă furia : „Această ființă, pe care mi-e frică s-o ating cu degetul, cum te ferești să strîngi între degete un fluture delicat de teamă să nu moară, această ființă, mă rog, se împerechează, cunoaște uzul organelor și vorbește calm despre rodul oribilelor ei isprăvi nocturne. Nu mai există îngeri !" Ca de obicei, răbufnirile arhitectului se convertesc într-o retorică de o mare plasticitate și vigoare. Cu Mini, Ioanide experimentează o formă de iubire eterică și amară, care respectă, pe planul real, virtutea și nu dorește să o pună la încercare.

E reeditată, cu alte nuanțe și poate cel mai pătrunzător aici, voluptatea spirituală a unei logodne fără termen, intangibilă, sacră, pe care am remarcat-o și în *Cartea nunții* și în *Bietul Ioanide.* Iubirea platonică cîștigă acum întîietatea. Delicat, diafan relatează romancierul o experiență de genul *Adelei,* fără a renunța la un surîs blînd ironic. În scrisoarea către Al. Piru, G. Călinescu notează : „Înțelegătorul subtil al lui Eros este tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol..." Ioanide devine un Pascalopol, care însă nu mai are detașare imparțială și e văzut dinăuntru, cu accesele de grabă și momentele de pasiune intolerantă.

O posibilitate provocatoare, imprevizibilă, în viziunile erotice ale arhitecului, o ilustrează Cucly. Înfățișarea balerinei explică interesul cu care Ioanide o întîmpină, uimirea cu care înregistrează ondulațiile mișcărilor. Pe cît e de insignifiantă în clipele de repaus, pe atît se transfigurează în avîntul dansului, și arhitectul reține expresia pe care o capătă, în zborul aerian, nu numai chipul, ci și trupul fetei. „Cucly vorbea cu mîinile și picioarele, spunea despre elasticitatea aerului și figurile geometrice, traducea în mișcare valorile muzicale, dar mai ales dezvăluia o capacitate de expresie extraordinară. Fața i se rotunjise și aprinsese, buzele nefardate deveniseră voluptuoase și umede, capul îi cădea galeș,

cînd pe un umăr, cînd pe celălalt, mîinile, picioarele intrau în aer cu voluptate, ca într-o furtună." Arhitectul observă că nu are nici o porţiune a trupului rotundă şi că pare ciocănită ca bronzurile, muşchiulatura fină i se profilează sub piele. Fiindcă balerina e o fiinţă impulsivă, fără reticenţele convenţionale obişnuite, cu o francheţă în sălbăticiile ei, ea răspunde uneia din valenţele arhitecului, atras şi de o dezordine şi de un risc pe plan sentimental, o dezordine şi un risc care nu contrazic armonia estetică. „De altfel, pe Ioanide tot ce călca arhitectonicul şi muzicalul îl întrista, geniul însuşi îl admira numai dacă era ferit de cabotinism şi de infatuări colosale", precizează G. Călinescu. De îndată ce un echilibru elementar e zdruncinat, arhitectul nu-şi poate stăpîni agasarea. Astfel nu poate îndura boema împinsă peste orice limită. În noua versiune, femeia de tipul Sultanei (*Bietul Ioanide*) capătă altă substanţă, veşnica mobilitate se răsfrînge şi în oglinda artei, ceea ce îi atribuie un plus de originalitate.

Ispita fizică a frumuseţii feminine, pasivă, docilă, „impasibilă", zice Smărăndache, o materializează Mihaela, sora secretarei lui Ioanide (vezi Lola — *Cartea nunţii*, Ioana — *Bietul Ioanide*). Vrăjit, arhitectul o înscrie în galeria sculpturilor michelangioleşti, muşchiulatură colosală şi suplă, gîturi lungi, figuri suave. Admiraţia este atît de mare, încît el afirmă : „Părea imposibil ca anatomia umană să ofere în chip spontan şi accidental o asemenea conformaţie artistică, presupunînd concepţia stilistică a unui modelator".

Ca de obicei, Ioanide transcende şi raporturile directe cu frumoasa şi senzuala fată, o închipuie ca o zeiţă a pădurilor virgine, o nouă Diana. Este savuros dialogul dintre bărbatul cu imaginaţia nepotolită, înălţat spre cerul mitologiei, şi fata simplă, pămîntesc de atrăgătoare, buimăcită, dar şi naiv complice la decolările în spaţiu şi timp. „— Unde stai, pînă vii la mine ? — Acasă, unde vreţi să stau ? — Nu se poate, Diana străbate pădurile cele mai sălbatice, vînînd ; unde este pădurea ta sacră ? — Departe, zicea Diana zîmbind galeş, în lună. — Într-adevăr, capul tău e frumos ca luna plină." Pe terenul speculaţiilor imaginative, Ioanide se mişcă firesc, ingenuu, cuceritor.

Tipurile feminine, primare în *Cartea nunţii*, însă semnalînd exact toate direcţiile viitoare, sînt superb zugrăvite în

Bietul Ioanide și *Scrinul negru*. G. Călinescu se dovedește un fin interpret al sexului frumos, cu clasificări și intuiții, care poartă continuu amprenta exuberanței spiritului. Ceea ce tulbură realismul caracterizării e însă agreabila, dar neveridica teorie asupra ascendenței eroului masculin. Nu e admisă în roman nici o diminuare a însușirilor arhitectului. Erudit, sclipitor, temerar, Ioanide se dovedește a fi și un bărbat viguros, un superatlet. Cînd o strînge în brațe cu mare forță pe Diana, ea închide ochii, fericită ca un copil care de mult nu mai încercase asemenea voluptăți. Descriind gestul eroului de a ridica femeile în brațe, scriitorul distinge întotdeauna ușurința cu care e efectuată mișcarea, capacitatea de a strînge herculean.

Acum, după trecerea anilor, puterea de înrîurire asupra sexului slab a sporit uluitor. Ochii lui fixați asupra femeilor nu sînt nerușinați, nici iscoditori sau rugători, ci posesivi, cu seninătate și afecțiune. Ioanide le mîngîie și le netezește părul. Le îmbrățișează fără șovăire și le supune unor dezmierdări de părinte. Nu e deprins să i se opună împotrivire, dar nu brutalizează. „Ioanide nu sedusese femeile, într-atît de răsfățat de ele, se obișnuise să le găsească sufletele pregătite pentru chemarea lui și cînd, deodată, le prindea în brațe, acelea erau surprinse nu de îndrăzneală, ci de faptul că ceea ce visau să se întîmple se petrecuse pe neașteptate."

Am pomenit de faptul că Tudorel nota în jurnalul său că Ioanide suferă de o boală romantică în înțelegerea amorului. Într-adevăr, prima dorință a tatălui său e de a veni drept și grav în fața femeii și de a îngenunchea serios și fără umilință (ca și un papă prosternat cu mîinile împreunate înaintea altarului) și să-i împărtășească simplu aceste cuvinte : „te iubesc". El declară că și-a luat doctoratul erotic citind pe Petrarca și Goethe. Ca profesor de erotologie pare, însă, desuet.

Excelente sînt acele pagini în care viziunea sentimentală cam vetustă a eroului, cu dilatări patetice, e derutată de neprevăzutul prozaic al vieții. Raporturile dintre Ioanide și Mini, sau Ioanide și Mihaela implică asemenea situații de un umor subtil și fermecător. Cînd nu poate însă birui o pornire preferențială, autorul înconjoară din nou fruntea eroului cu un nimb și descrie aproape întreg itinerarul lui amoros ca o defilare voioasă.

La alesele inimii sale Ioanide întreține un adevărat delir erotic. Cucly, ca și Sultana, îl consideră partenerul ideal și îl vede pe impunătorul Siegfried cu însușirile bărbătești ale arhitectului. În timpul spectacolului, în loc să privească spre Siegfried, se uită în stal, spre Ioanide. După ce o privește cu ochii săi păgîni și îi dăruie formidabila îmbrățișare, Cucly se jură solemn: „— Niciodată nu voi fi a altuia!“ Alternînd expansivitatea gestului cu tandrețea și reveria, Ioanide ia vioara de pe capacul pianului și cîntă înflăcărat Sonata a V-a de Corelli, venind către Diana. Fata exclamă copleșită: „— Cum știți să iubiți! Ce tînăr sînteți!“ Madam Farfara, cea care observă totul și comentează abil și perspicace, conchide: „— Și dumneata ești mereu șarmant, Ioanide, mai mult ca oricînd. Cum le pricep pe bietele fete! Ești un monstru de seducție. Să nu fii rău cu ele.“ Într-unul din elanurile sale obișnuit declamatorii, însă sincere, Gaittany recunoaște: „Domnule, în toate ești remarcabil. Te iubesc cele mai frumoase fete! Ești idolul lor. Te felicit din toată inima.“ Iar Suflețel șoptește agitat: „Privește numai la Ioanide, masculul prin excelență, vir impudicus et incontinens!“

De bună seamă că instabilitatea amoroasă a arhitectului nu convine nici uneia dintre admiratoarele sale, amenințate continuu de o latentă gelozie. Pînă și Mini, în felul ei pudic, nu suportă lesne prezența altor fete în preajma arhitectului. Totuși, Ioanide are justificări pentru abaterile afective. O lămurește pe Cucly: „— Tu ești dumnezeiască într-un fel, ea în altul. Urăști oare dansul atunci cînd iubești muzica?“ Pînă la urmă, Diana, Mini, Elvira, într-o solidaritate deplină, o îngrijesc pe Cucly. Ioanide se simte cu conștiința despovărată fiindcă înțelege într-un fel propriu atașamentul conjugal. Soției, Elvirei, îi poartă o dragoste statornică și absolută. Dar sufletul său, arată autorul, rămîne deschis tuturor formelor erosului: o iubește și o stimează pe Elvira, o adoră spiritual pe Mini („o prietenie delicată nu e adulter“) și aproape marital, și totuși patern, pe Cucly, o contemplă cu ochi păgîni pe Mihaela și ar dori, de aceea, ca toate să fie lîngă el. („Femeile sînt cele mai bune prietene ale creatorului... Ele presimt pe omul mare ca și păsările furtuna.“) Pînă și interesul lui Ioanide pentru scrisorile din scrinul găsit la

Talcioc poate fi interpretat ca o convertire, în ultimă instanţă, a poftei erotice. Madam Farfara îi declară deschis: „Acum cînd ai comoda cu scrisorile unei femei în odaie, vei avea prilejul să trăieşti în imaginaţie şi cu una care a fost. Ştiu eu bine că femeile de toate temperamentele te-au interesat totdeauna."

O motivaţie mai adîncă, la care apelează arhitectul spre a se disculpa, este devastarea produsă în sufletul său prin dispariţia lui Tudorel şi a Pichii. („Probabil că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel şi Pica, cu zece ani în urmă, redeşteptase în arhitect instinctul paternităţii. Visa, fără să-şi dea seama clar, să aibă alţi copii. De aci reveriile sale sublim erotice şi matimoniale.") Escapadele amoroase sînt o nevoie a sufletului ultragiat. Ceea ce Caty observă la modul ei banal, nostim: „— Gigi dragă, e curios cum instinctul de a avea copii apucă pe mulţi bărbaţi în vîrstă, ca şi cînd le-ar fi teamă să nu dispară fără progenitură", poate avea o aplicaţie şi în cazul arhitectului cu nerăbdarea lui de seducător. Ioanide către Cucly: „Un copil ar fi fost binevenit, aş fi încercat să fac prin el o punte către viitor". Argumente: „Genunchii tăi sînt geniali", „misiune unică" etc.

Judecăţile puritane nu au aici eficacitate. Amorul înseamnă pentru Ioanide o necesitate neîntreruptă a vieţii afective. Nu supără existenţa fluctuaţiilor în relaţiile pasionale ale arhitectului, cum susţine Dumitru Micu. „Adevărata iubire, acaparînd spiritul, interzice fărîmiţarea vieţii afective. La adăpostul cultului pentru frumos, Ioanide profesează, pe tărîm erotic, amoralitatea." [1] Disponibilitatea sentimentală este, în ultimă instanţă, efectul normal al unei psihologii specifice, în care candoarea, extravaganţa şi setea de inedit dau naştere unui aliaj curios. Geniul are, fireşte, justificările lui şi nu poate fi apreciat cu măsurători rigide, comune. Ceea ce nu se înscrie însă într-o ordine a verosimilului este dorinţa de a atenua dramatismul incipient în opoziţia dintre senzualitate şi etică. Prea lesne rezolvă arhitectul procesele de conştiinţă (infidelitatea conjugală, rapida substituire a femeilor iubite). Eroul apare părtinit în cîteva împrejurări, cruţat de deziluzii, absolvit de greşeli.

---

[1] *G. Călinescu, „Scrinul negru", Viaţa românească,* nr. 8, 1960.

Cu toate că unele din reflecţiile şi gesturile lui Ioanide sînt ostentative, nepotrivite cu viziunea profundă şi unitară a cărţii, eroul rămîne, indiscutabil, o prezenţă fascinantă. Este strălucit în rolul său de profet şi de trîmbiţaş care salută entuziast vremurile noi. De la altitudinea sa de contemplare, arhitectul nu priveşte însă mai în adînc dramatismul înaintării, asperităţile, contradicţiile pe care însăşi strădania de înnoire le implică uneori şi de aceea survin scene în care un proces autentic de regenerare umană este zugrăvit cam exterior. Sînt limitele unei descripţii, concepută, cum am subliniat, pe antiteze extreme. Pe un plan fundamental rezultatul etic şi estetic se menţine însă exemplar. Străin de meschinăria amicilor săi intelectuali, Ioanide îi domină prin avînt vulcanic, prin ingenuitatea şi luciditatea actelor, prin integritate morală.

E limpede că Ioanide întrupează, în proza lui G. Călinescu, izbînda mişcării vii, veritabile, eficiente. Dezgustul organic al scriitorului în faţa indolenţei şi a coruperii talentului se manifestă vizibil. Cea mai deplină ieşire din automatism, fiindcă refuză tirania vegetării, o exprimă centrifugalul (în raport cu cercul inhibitiv) Ioanide. Cu el se încheie demonstraţia : respectarea cerinţelor biologice şi spirituale permite omului să spargă încercuirea convenienţelor, să scape de destinul mecanizării gesturilor şi al sterilităţii. Actul iubirii şi al creaţiei reprezintă sinteza salvatoare. Astfel, o antinomie fundamentală, pe care se sprijină dezbaterea epică la G. Călinescu, antinomia inerţie-creaţie, găseşte optima reflectare. Nu simplificăm lucrurile : e interesant că şi în Ioanide există poate o formă de automatism, dar el nu se întinde peste întregul organism, nu-l atrofiază, ci constituie tocmai pavăza necesară care îngăduie repausul şi libera circulaţie a ideilor şi actelor. Explicaţia o oferă el balerinei Cucly : „O profesionistă, orice s-ar zice, după ce a studiat bine rolul şi l-a pus în consonanţă cu viaţa, se mecanizează într-o bună măsură, aşa cum muzica se imprimă pe un disc. Asta apără sufletul de uzură." Prin iniţiativă clocotitoare, spirit vizionar, optimism raţional, arhitectul răspunde elocvent unei întregi psihologii a ratării descrisă de proza realistă română.

Renumitul romancier austriac Robert Musil mărturisea undeva că eroul romanului său expune un soi de biografie a

propriilor idei. Între Ioanide şi autorul *Scrinului negru* relaţia este asemănătoare. Ca „biografie a ideilor" lui G. Călinescu, eroul e tulburător, o experienţă singulară şi admirabilă a literaturii române.

URÎTUL ȘI FRUMOSUL

Cu riscul de a ne repeta, considerăm necesar să expunem succint, la capătul acestor secțiuni ale analizei, cum se distribuie puterea centripetă și puterea centrifugă în proza lui G. Călinescu, care valențe sînt pozitive și care negative, cui îi revine, estetic, triumful frumosului și cui îi revine pedeapsa urîtului.

Tot ceea ce aparține mătușilor stîrnește, am observat, în Jim repulsia. În jurul lui se adună comorile neproductive — obiectele depozitate —, care emană miasme ale putrefacției. Încercările de a-l reține pe tînăr în plasa umilitoare („casa cu molii") sînt descrise sub aspectul lor fioros și ridicol. Dintre eroii călinescieni, Jim e singurul pentru care reacțiile direct senzitive rămîn precumpănitoare. Cît timp se află sub tutela mătușilor, el trăiește organic teroarea veștejirii. Oriunde, simțurile lui receptează numai semnale ale ofilirilor, asediul urîtului. Eliberat, prin căsătorie, tînărul se vindecă de „greață" și se abandonează stărilor de euforie. Funcția primordială a pornirilor afective (atracție, respingere) explică în bună măsură tonul metaforic al narațiunii în *Cartea nunții*.

Cu *Enigma Otiliei*, zugrăvirea acestor faze se obiectivează, dispare impulsul revoltei mînioase și cel al efuziunii lirice. Portretele „temnicierilor" primesc însă trăsături mai accentuat patologice. Se înclină vizibil panta de la normal spre anormal. În familia Tulea abundă simptomele de demență și idiotizare. Manifestările de dereglare psihică sînt înregistrate neutral, scriitorul înfrînează înclinațiile vitriolante, menține precizia și cruditatea prozei realiste obiective.

Cartea nunții tratează tema ieșirii de sub tutelă în datele ei elementare. Adevărata maturitate nu e posibilă, cum s-a

dovedit, decît o dată cu sfărîmarea lanțului înjositor. Însurîndu-se, bărbatul îndeplinește o îndatorire sacră a speciei și reintră în circuitul vital. Dacă refuză această menire și se complace în postura dezonorantă de tolerat, îl pîndește în mod fatal prăbușirea. Lipsa de rodnicie biologică duce la dezintegrare (cazul profesorului Silivestru). Nu există decît o singură posibilitate de resurecție : efortul de a cuceri iubirea conjugală. *Cartea nunții* este un elogiu necondiționat adus comuniunii dintre bărbat și femeie. Nici o umbră nu întunecă tabloul paradisiac. Dar romanul se încheie o dată cu consemnarea nunții lui Jim cu Vera. Dintr-un alt unghi de vedere sînt privite întîmplările în *Enigma Otiliei.* Aici căsătoria poate fi și o sursă de tranzacții ilicite : pentru avocatul Stănică Rațiu intrigile matrimoniale înseamnă o rațiune a existenței.

Ies acum la suprafață mobiluri de ordin social-economic în perfectarea și conservarea amorului conjugal. *Enigma Otiliei* condamnă ipocrizia căsniciei burgheze. Însăși hotărîrea lui Felix, personaj-cheie în roman, de a părăsi condiția de „protejat“ nu mai seamănă cu inițiativa senină, sfidătoare a lui Jim. Tînărul medicinist observă lipsa de trăinicie a familiilor din jur, măcinate de pofta acaparărilor, și deslușește treptat rolul agenților patogeni de felul lui Stănică Rațiu. „Înstrăinarea“ e mai acută decît în *Cartea nunții.* Între el și grupul Aglae—Stănică, care vor să înhațe moștenirea, nu se poate stabili nici o comunicare. Lui Felix chiar reacțiile fetei iubite i se par un izvor al nedumeririlor și șovăielilor. El nu înțelege capriciile Otiliei, trecerile bruște de la o stare la alta, preferința pentru bătrînul Pascalopol. Iubirea a încetat să fie un sentiment unitar, lin, netulburat. Superior lui Jim, Felix are vocația muncii serioase și aplicate. Succesul lui profesional e periclitat de toanele Otiliei și, într-o măsură mai mare, de enigma comportării ei. El se tămăduiește, depășind criza romantică. Analizînd strălucit romanul *Prințesa de Clèves,* Camus dezvoltă ideea scriitoarei că pasiunea, cu devastările ei, atrage ființa umană într-o primejdie (clasicismul proclamă ordinea, filtrarea marilor dezlănțuiri). Mirajul iubirii nu mai funcționează în cel de al doilea roman călinescian. Nici Otilia nu mai crede că măritișul presupune dragostea absolută. Survine, în primul rînd, o incertitudine materială : fata depinde de tutorele ei, moș Costache, care arată o incapacitate mala-

divă de a o ocroti. Apoi Otilia e conştientă de fragilitatea ei, de inconstanţa sentimentelor, de neputinţa de a suporta o prezenţă abuzivă, de nevoia de tandreţe. De aci şovăiala între Felix şi Pascalopol. În *Enigma Otiliei*, nunta nu mai este soluţia mîntuitoare, miracolul. Atît bărbatul, cît şi femeia se gîndesc cu multe precauţiuni la întemeierea noii familii. De astă dată, iubirea cunoaşte conurile ei de întuneric, motivele de decepţie.

Cît priveşte romanele *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, aici tema căsniciei nu mai umple nici pe departe orizontul preocupărilor. Elvira, soţia, este un element de stabilitate în traiul arhitectului. Cum n-are nici o îndoială asupra solidităţii căminului, Ioanide se dedică proiectelor cutezătoare şi angajează chiar alte legături sentimentale temporare.

În acţiunea de desacralizare a amorului, Aventura intervine ca un element dinamitard. Atitudinea în faţa tentaţiei amoroase se modifică de la o carte la alta. Prefigurare a lui Ioanide, Jim vrea să le cucerească pe Dora şi Lola, prietenele sale, dar scopul său final este căsătoria. El le judecă drept nişte posibile soţii. După ce îi mărturiseşte Verei dragostea lui, Jim se purifică, nu mai cunoaşte altă dorinţă decît fericirea căminului. Zguduit de elanurile sentimentului, deziluzionat de oscilaţiile Otiliei, Felix se leapădă treptat de o viziune utopică. Vizitele la Georgeta, femeie de moravuri uşoare, care sînt, la început, urmate de remuşcări, ajung apoi să fie considerate un suport necesar pentru păstrarea unui echilibru. Sentimentul nu suferă însă nici o diminuare. Lui Ioanide aventura îi este necesară pentru întreţinerea orgoliului viril şi pentru înlesnirea unei atmosfere de creaţie. Arhitectul e sincer în exaltările afective, dar nu poate conferi durată pasiunilor. Aventura se subsumează, în cele din urmă, ca şi celelalte extravaganţe ale artistului, ritmului ordonat, metodic. E limpede că, mult mai îndrăzneţ în incursiunile sentimentale şi mult mai disponibil, Ioanide nu acordă totuşi aventurii o semnificaţie sufletească mai adîncă. Iubirile nu sînt răscolitoare, ele nu pot schimba coordonatele fundamentale ale vieţii, deoarece nu implică o participare totală. În esenţă, Ioanide rămîne ataşat soţiei. O dată stinsă fervoarea primelor luni descrise în *Cartea nunţii*, Vera—Elvira deţine

mai departe, în celelalte cărţi, rolul unui partener devotat şi supus, care veghează acum asupra liniştii creatorului.

Amorul suferă o ultimă demitizare în *Scrinul negru* cînd se converteşte într-un motor al arivismului. Pe lîngă spiritul dîrz şi rece în afaceri, Caty Zănoagă vădeşte o artă a seducţiei, care facilitează îmbogăţirea rapidă. De la *Cartea nunţii* încoace, proza lui G. Călinescu se caracterizează prin treptată dezerotizare. Primul roman era un cînt al viguroaselor îmbrăţişări şi săruturi, al împreunării fizice. Misterul fiziologic se dezlega cu francheţe, dar şi cu o mulţumire păgînă. Ulterior, iubirea se spiritualizează, fără ca aspectul pasional fizic să dispară în întregime. Mult mai estompată e obsesia cărnii în *Enigma Otiliei,* roman care polemizează, totuşi, cu conceptul de sublimare romantică. Nu omitem faptul că o doză de senzualitate e implicată mereu în opţiunile amoroase ale lui Ioanide şi interesul pentru frumosul feminin continuă să fie un criteriu de verificare a sănătăţii virile. Fiul său, Tudorel, frigid (scena călătoriei din tren, în *Bietul Ioanide)* — iată un indiciu al devierii, nu lipsit de însemnătate, dacă aflăm ideile subversive ale tînărului.

Enigma Otiliei şi, mai pronunţat, *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru* sînt romane care tind către *totalitate,* către fresca epocii. Amorul este o parte componentă, dar subordonată întregului cadru social-istoric. Pe scriitor îl interesează, chiar cu precădere, alte ţeluri ale ambiţiilor : averea, privilegiile, cariera, funcţiile de prestanţă intelectuală. O dată îmbrăţişată panorama vieţii sociale, dragostea nu mai apare, ca în *Cartea nunţii,* o realitate unică, supremă, exclusivistă. Dintr-un simbol al exaltărilor (mărturisirile lui Jim şi ale Verei), amorul ajunge un obiect al cercetării reci, chiar ironice.

Romantismul decurge din construcţia antitetică. Pentru *Cartea nunţii,* opoziţia fundamentală este de ordin biologic, elementar : fecunditate şi sterilitate. Personajele se împart în două mari categorii : cei apţi pentru iubire şi procreaţie şi cei hărăziţi singurătăţii sterpe. Putinţa de a fi tată îi asigură eroului o justificare a existenţei. Am subliniat importanţa acestei revelaţii în proza lui G. Călinescu. Cine nu se arată la înălţimea misiunii dictate de specie e sortit tulburărilor patologice, vegetării sau sinuciderii. Estetica lui G. Călinescu e

netă — ceea ce se poate prolifera aparține sferei frumosului, ceea ce rămîne deșert aparține urîtului.

Mai tîrziu, aceeași antinomie e transferată pe planul activității creatoare. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* circulă numeroase tipuri de ratați. Instruiți, dotați cu intuiții pătrunzătoare în sfera lor de preocupări, amicii lui Saferian sînt refractari muncii serioase, independente. Trîndăvia, ispita bizantinismului, convingerea că prin cultură se subînțelege o înmagazinare neroditoare de cunoștințe — explică seceta lor spirituală. Este descris procesul devastării pe plan psihologic (deformarea individului prin exercițiul arivismului), dialectica relației între omenesc și automatism. Au fost delimitate în analiza noastră diferite etape ale aclimatizării la mecanismele vieții culturale : omul de lume, cu conveniențele și distincția lui radioasă ; ministeriabilul în exercițiul decorativ al puterii ; ambițiosul pe linia ierarhiei universitare, cu fixația devoratoare ; carieristul neliniștit, panicard ; convivul, companionul de petreceri și conversație, colportorul de anecdote și cancanuri etc. Părăsirea creației înseamnă părăsirea intelectualității și, în ultimă instanță, distrugerea fondului uman.

Nu reușește să se smulgă din tiparele uniformității decît Ioanide, veșnic explorator și temerar. Machetele noilor artere ale orașului, pe care arhitectul le poartă cu sine, îl separă flagrant de mediul leneviei balcanice. El are tenacitatea flegmatică a lui Șun, inamic al neorînduielii, al haosului. În concepția autorului, Ioanide trebuia să contopească principiul fertilității biologice cu cel al fertilității spirituale. Dacă Jim se află în căutarea propriei identități și condiția succesului în acțiune e căsătoria, Ioanide socoate criteriul afirmării umane mult mai complex și aspiră spre o plenitudine a forțelor. Însă experiența paternității eșuează. Acceptînd sacrificiul lui Isac pentru Dumnezeul artei, noul Abraham constată uimit că nici un înger nu oprește mîna ucigașă. Spulberarea acestei fericiri va marca definitiv viața arhitectului, care va căuta, cu evidentă nostalgie, o compensație în efortul creator.

Ceea ce scade din vigoarea proiecției lui G. Călinescu este, am precizat, coeficientul redus de omenesc din unele drame trăite. Ca tată și ca demiurg al operei de artă, Ioanide traversează momente tragice, fără ca să se clatine o anume impasibilitate funciară. Inadaptarea la o lume a mediocrității îndîr-

jite dădea naştere în genere tipului de învins în literatura română. Lucid adesea în faţa discordanţei, el era lipsit de rezistenţă, abulic, copleşit de presiunea neiertătoare. De un prisos de vitalitate beneficia impostorul, insul fără scrupule, opac la etică. Această repartiţie a însuşirilor nu mai e acceptată de G. Călinescu, care dovedeşte posibilitatea convieţuirii energiei cu spiritul vizionar, antimeschin. E o răsturnare care, pe plan tipologic, aşază din nou *Bietul Ioanide* la un moment de răspîntie în literatura română. Învingătorul nu mai e cinicul, ci eroul preocupat de ţeluri nobile, apt să investească mari resurse de putere pentru realizarea lor. De notat că la G. Călinescu contrastul nu e înfăţişat cu precădere pe latura etică. Inocentul, Sfîntul, Apostolul nu pătrund în lumea prozei, opoziţia dintre învingător şi învins e determinată de investiţia de energie — spre creaţie sau spre amorţire — şi efectul are în special o semnificaţie estetică.

Magistral prezintă scriitorul polul contrar : automatismul secătuirii, prin golirea de uman, la tipurile care nu pot scăpa de blestemul neputinţei. Între fecunzi şi sterpi se plasează impostorii. Mimarea efortului creator este o însuşire a intrusului, de la cel fanfaron (dom' Popescu, Stănică Raţiu), pînă la cel îndărătnic şi demoniac (profesorul Gonzalv Ionescu, care vînează o catedră), sau abil, fermecător, frenetic (Caty Zănoagă). Mai puţin răbdător, neezitînd în faţa riscului şi nici în faţa asasinatului, Gavrilcea ilustrează impostura criminală, odioasă. „Uzurpatorii" de soiul lui Gavrilcea înşeală prin energia şi simţul lor practic. Ineficacitatea de fond e rezultatul absenţei unui ideal moral.

Diavolul uzează de un farmec sinistru. Gavrilcea e un conspirator înnăscut, cu un calm nebun în faţa pericolului, o înfruntare molatecă a morţii, fiindcă forţa lui e necenzurată de îndoieli. Asupra boierilor cu o vitalitate deficientă, terorismul lui Gavrilcea exercită o fascinaţie. Şerica Băleanu mărturiseşte într-o scrisoare : „Avem nevoie de un om brutal, noi cei slăbiţi prin rafinament, ca să ne apărăm împotriva unei revoluţii îngrozitoare". Cumnata ei, Meme Hangerliu, este mai robită simţurilor : „omul ăsta are în toată fiinţa lui, în ochi mai cu seamă, o linişte poruncitoare, care paralizează orice voinţă". Sau cu accente mai morbide : „Bărbatul fioros e ceea ce ne trebuie : să ne aducă aminte că dragostea şi moartea sînt

împreunate și că nu iubești cu adevărat dacă n-ai temerea vagă că bărbatul care te cuprinde în brațe poate să te strîngă și de gît".

Multe episoade din *Scrinul negru* arată însă că fanatismul crud al lui Gavrilcea e un revers al parvenitismului de tip vulgar. Gavrilcea, „geniul" malefic, răufăcătorul, e și el un arivist, dar mai grăbit, care nu are ezitările și moderațiile tactice ale celorlalți.

Prin exactitatea și violența caracterizării, *Scrinul negru* condamnă intransigent, cum am remarcat, mentalitatea legionarilor.

Relația între forța reală și cea simulată este edificatoare pentru G. Călinescu. Tipurile cu o identitate împrumutată trezesc frecvent curiozitatea romancierului, care e dornic să dezvăluie resorturile puterii lor.

Din această perspectivă, intruși sînt și falșii părinți : mătușile lui Jim *(Cartea nunții)*, Aglae, Costache *(Enigma Otiliei)*, Hangerlioaica *(Scrinul negru)*. Pedagogi, ei propovăduiesc metode de educație anacronice, imbecile. Cine se supune principiilor enunțate pierde orice șansă de valorificare (amintirile copilăriei lui Jim, în *Cartea nunții ;* dezorientarea micului Filip, în *Scrinul negru)*. Protectori, ei se manifestă extrem de vulnerabili, nu pot apăra efectiv pe nimeni. Otilia nu mai pune nici o bază pe făgăduielile lui moș Costache. Jim zîmbește ironic cînd ascultă sfaturile mătușilor. În lipsa adevăraților părinți, tinerii trebuie să depună ei singuri o sforțare ca să se emancipeze.

În vreme ce tutorii se erijează cu tupeu în funcția de tată, pretinșii creatori încearcă să pară artiști veritabili (mimetismul fecundității biologice și mimetismul fecundității spirituale). Autoritar și ceremonios, ministeriabilul Pomponescu *(Bietul Ioanide)* cochetează cu mitul creației și așteaptă laude pentru concepția arhitectonică originală aproape inexistentă. O simulare cu efecte bolnăvicioase este și mania de colecționar. Am văzut motivele depozitărilor în „casa cu molii". Strîngînd obiecte de artă sau pietre prețioase, erudiții Sufleţel și Hagienuș își închipuie că ating un ideal al permanenței. În afara creației autentice (reala fertilitate !), nimic trainic nu se poate însă menține. Din pricina vieții parazitare, veleitățile constructive sînt dirijate spre achiziții și depuneri care accen-

tuează doar paroxistic oarba avariţie. Principiul stagnării, clădit pe acumulare infructuoasă, se opune principiului energiei creatoare.

Nici o concesie nu face G. Călinescu îndemînării imitatorului. Minciuna e pedepsită prin exuberanţa comicului şi e transpusă pe un ecran măritor. Farsa sau grotescul au o funcţie de descalificare. Autorul vrea să discrediteze mijloacele de fascinaţie ale imposturii, resursele hipnotice (vehemenţa autoelogierii — dom' Popescu, retorismul — Stănică, fervoarea senzuală — Caty Zănoagă, calmul nepăsării — Gavrilcea etc.). Mistificarea e scoasă în vileag, fiindcă dintr-o dată descoperim vidul lăuntric.

Înrîurirea reală, activă, depinde de exemplul creaţiei. Numai fecunditatea poate produce fericirea. (Dacă puţini scriitori s-au încumetat să descrie fericirea, un pasionat al ei, cum notează Thibaudet, a fost Stendhal, cu care autorul *Bietului Ioanide* are, deşi pare ciudat, multe afinităţi.)

Romane ale fericirii în proza lui G. Călinescu sînt *Cartea nunţii* şi *Scrinul negru* (pe o anume porţiune). Între ele, *Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide* descriu experienţe ale eşuării : prin năruirea unor iluzii, eroul cîştigă luciditatea. *Cartea nunţii* proclamă o stare a fericirii primare, percepută mai mult cu simţurile, limitată la sfera biologică. *Scrinul negru* se înscrie pe curba de sus a spiralei : entuziasmul lui Ioanide e nutrit de conştiinţa participării la Construcţie a creatorului de geniu. *Scrinul negru* zugrăveşte totodată crepusculul unei lumi care a pierdut hilar orice însuşire pozitivă. Aici lipsa de rodnicie biologică şi spirituală apare ca o sancţiune a istoriei.

Pentru a delimita însă riguros natura investigaţiei epice la G. Călinescu nu e suficient a raporta viziunea la motivele tematice, la organizarea ciclică a antinomiilor, la dialectica între centripet şi centrifugal. Devine imperios necesar de a stabili *cadrul* specific narativ şi *mijloacele* puse în funcţiune.

ORAȘUL

PLEDOARII TEORETICE

Este un merit al criticii româneşti că a demonstrat stăruitor cum influenţează, ca un factor stimulativ, aşezările urbane consolidarea noilor tipologii în proză. Departe de a se cantona, cum circulă încă o legendă răuvoitoare, în analize strict formale, prin abstragerea fenomenului literar din ţesutul viu al epocii, comentatorii erudiţi, receptivi la efectul estetic, la savoarea stilului şi a compoziţiei, s-au dedicat totuşi fără reticenţe cercetării sociologice.

A ieşi din imobilismul contemplaţiei nu e posibil decît prin acceptarea forfotei Oraşului. Inclus în angrenajul citadin, insul e îndemnat la acţiune, intră cu semenii în relaţii complexe, care presupun variate solicitări. Cine se retrage din civilizaţie şi vrea, dus de inerţie, să fixeze existenţa colectivă în tipare imuabile, adoptă în faţa istoriei o atitudine conservatoare. A menţine literatura în aceste coordonate de un îngust tradiţionalism înseamnă un gest anacronic — aceasta e concluzia clarvăzătoare a criticii.

Subtile disocieri cu privire la stratificarea activităţii orăşeneşti şi reflectarea ei epică găsim la Pompiliu Constantinescu. Pentru el, citadinismul e un apanaj al scriitorilor munteni, observatori ai spiritului urban la începuturile literaturii române moderne[1]. Dacă Ion Ghica marchează prima fază a orăşenismului, Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice şi sociale ale oraşului, a explicat drama ciocoilor vechi şi noi, fiind întîiul critic al acestui fenomen. La Caragiale survine tabloul plin de vervă al comediei orăşeneşti, al farsei consti-

[1] *Figuri literare,* cap. *I. L. Caragiale.*

tuționale, al demagogiei avocățești. Se dezvăluie, într-o infinitate de nuanțe, mascarada unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă. Eroii caragialieni sînt produsul acestei ere de expansiune a mahalagiilor înstăriți, a micilor tîrgoveți și a falangei de avocați, de mărunți funcționari, care vor invada cadrele noii societăți. De aceea, pentru Pompiliu Constantinescu, Caragiale devine mimul genial al unei epoci de formație a societății noastre urbane, neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală. Spirit metodic, ireproșabil în argumentație, criticul se ocupă de diversificarea tipologiilor, pe criteriile extracției de clasă, al profesiei, ale orizontului intelectual, ale distribuirilor demografice. Diversificarea ține seama de etajarea din ce în ce mai pregnantă a grupărilor urbane.

Ampla pledoarie în favoarea citadinismului constituie un centru de gravitație al operei lovinesciene. Prin structură socială și prin structură sufletească, literatura munteană e o literatură urbană, cu tendințe de creație epică, dar mai mult agitată de probleme psihologice. La această concluzie ajunsese E. Lovinescu[1].

Sîntem edificați cît de insistent a examinat criticul evoluția de la rural la urban ca o deplasare a istoriei, în afara oricăror deziderate subiective. Tocmai la rafinatul degustător al aromelor formei pure descoperim cea mai solidă și contagioasă chemare spre închegarea unei literaturi care să fie în concordanță cu caracterul de omogenitate al vieții orășenești pe cale de înfăptuire. Decisivă pentru înțelegerea raționamentului pe plan estetic este trasarea paralelei dintre afirmarea urbanului și obiectivarea narațiunii. Din unghiul de abordare a epicului, citadinismul revendică imperios efortul de obiectivare. „Exprimarea cît mai impersonală a obiectului" — această normă cam rigidă, poate, a tehnicii de relatare (dacă o confruntăm cu formulele moderne superioare de mai tîrziu, de intervenție a „subiectului" în depănarea faptelor) a avut rostul ei salutar în epocă pentru stăvilirea revărsărilor de expansivitate lirică, modalități sumare de tratare a narațiunii, supape ale contemplației lîncede, moleșitoare. Nimic nu-l exaspera mai tare pe calmul interpret de texte decît dîra sentimentalismului ro-

---

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV.

mantic în proză. Prisosul de vitalitate, obţinut prin contactul cu animaţia fertilă a oraşului, pretindea adîncirea în „obiect", ca un proces de maturizare artistică.

De la aceste premise, e perfect justificat asediul violent îndreptat împotriva sămănătorismului (privit sub dublul aspect al lirismului, deci al insuficienţei de creaţie epică, şi al exclusivismului său ţărănesc, care nu numai că se opune dezvoltării fireşti a civilizaţiei, dar înlătură din epică preocupările intelectuale şi jocul oricărei psihologii mai complexe). Cu persuasiune, E. Lovinescu s-a referit la mutaţiile ivite în perimetrul vieţii sociale, dovedind astfel că pentru înaintarea firească a literaturii, sincronică cu însăşi înaintarea civilizaţiei, obstacolul vine din partea mişcării sămănătoriste şi a misticii ţărăneşti. Ar fi greşit să se deducă din aceste invocări că pentru critic opoziţia rural-urban are un caracter estetic definitiv, acaparator. Prevenind bănuiala că absolutizează criteriile judecăţii de valoare în artă, el notează că materialul prim al inspiraţiei e totuşi o chestiune secundară, esenţială fiind atitudinea scriitorului. Astfel, materialul ţărănesc n-a constituit niciodată ţinta atacului, ci doar metodele, felul tratării (lirismul sămănătorist, eticismul ardelenesc). De altfel, lauda adusă romanului *Ion* („prima mare creaţie obiectivă", „o dată istorică... în procesul de obiectivare") e un indiciu al probităţii şi al exactităţii în apreciere. Precizările devin şi mai nete prin această demarcaţie : „Prezenţa «urbanului», e de prisos să mai amintim, nu aduce prin sine nici o calificaţie estetică". Urbanul fără obiectivare reprezintă, estetic, un gol. Care este atunci sensul pledoariei ? Criticul declară : „Ar fi totuşi nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune o lume nouă, cu probleme noi, de o psihologie mai complexă şi, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine psihologia, posibilă decît de la anumite forme de civilizaţie". Pentru orice cititor lipsit de prejudecăţi, reiese cu claritate că problema e abordată global, într-o perspectivă largă a direcţiilor tematice.

Care a fost doza de exagerare din aceste răspicate aserţiuni a ieşit la iveală însă din controversele cunoscute, declanşate în acea perioadă. Dacă E. Lovinescu semnalează ca o mărginire a artei trăirea doar din simţuri, el sărăceşte panorama literară, reducînd creaţia unor scriitori de anvergură la

datele strict senzoriale : „Literatura română trăiește din simțuri : în d. Sadoveanu, din văz, în Caragiale, din auz ; prin sămănătorism și prin poporanism s-a limitat voit în lumea instinctelor, tînjind într-un pesimism brutal, lipsit de floarea intelectualității. Cu toate că instinctele ne conduc poate pe toți, la oamenii culți ele se filtrează prin straturi suprapuse ce le deviază și le îndulcesc.“ E dureros că un critic atît de fin și de avizat n-a recunoscut universul de profunzimi al artei lui Sadoveanu sau Caragiale. Riposta rămasă faimoasă aparține criticului G. Călinescu[1].

Cu vehemență, incitat ca și altă dată de prestanța glacială a lui Lovinescu, G. Călinescu susține că nu poate exista un raport direct de cauzalitate între cadru și atitudinea de conștiință. „Ecuațiile acestea țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali.“ După o subtilă expunere a relației dintre automatismul adaptării instinctuale și subterfugiile etice, ca motor al constituției tipologice, criticul recurge din nou la procedee de interogație retorică : „Ei bine, întrebăm : țăranul, să n-aibă el viață morală, să n-aibă el complexitate? Dar el are prin tradițiile și literatura lui orală toate elemnetele adaptării prin idei.“ Nu se poate confunda complexitatea cu finețea. În orice caz, depășirea fazei embrionare de automatism prin recunoașterea mecanicii interioare, prin conștiința acomodării sau inacomodării, deci printr-o ordine superioară morală, această sforțare nu depinde de ambianță, ea este cu putință la toate nivelurile de organizare exterioară a traiului. „Vina scriitorului român este de a nu fi ales decît aspectele automatice ale adaptării țăranului (deși I. Slavici în *Mara* face o valoroasă excepție), nu de a fi rămas în lumea satelor unde va trebui să rămînă încă multă vreme de vrea să nu se falsifice. În lumea satului există toată scara valorilor morale, ca în orice societate, însă fără cărturărism.“

Nedrept este G. Călinescu cînd, corectînd excesele de separare a psihologiilor, nu admite, în această înfruntare, eficiența apelului lovinescian, către urbanizarea literaturii, ca o nevoie firească a evoluției sociale, a schimbării morfologiei în

---

[1] *Camil Petrescu, teoretician al romanului, Viața românească*, ianuarie 1939.

infrastructură. Astăzi, termenii antagonici rural-urban par desueți, într-o vreme în care sămănătorismul a fost de mult discreditat, și echilibrul formelor de existență socială a căpătat o altă înfățișare. S-a operat și un transfer, iar literatura citadină nu mai poate fi ea singură sinonimă cu subtilitatea psihologică, cu elevația ideii, cum s-a demonstrat și în discuții recente din presa noastră.

E limpede că granița dintre experiență și simbol, dintre trăire mitică și trăire ideologică a dispărut aproape cu totul și că proza așa-zis rurală (cea adevărată) nu mai ocolește, acum, teritoriul ideii, al experienței, și, de aceea, a păstra vechile discriminări e un nonsens. Cum nu există o ierarhie valorică a temelor, important este ca aspirația spre o literatură de problematică existențială, deschisă dilemelor conștiinței, idealului de demnitate și responsabilitate pentru destinul colectiv și individual — să nu mai fie restrînsă la aceste tipare.

Se cere, așadar, abandonul unei mentalități strîmt descriptiviste, de exaltare a contemplației imobile, neevoluate, fapt pe care, pe acest plan, E. Lovinescu l-a intuit atît de exact. Cîtă ardoare a investit el în celebrarea unui moment de răspîntie pentru introducerea ramificațiilor psihologiei de adîncime și a stărilor de spiritualitate, ca ipostaze în proza modernă ! Cînd a apărut *Concert din muzică de Bach*, criticul salută cartea și o revendică entuziast ca un stindard al unei orientări : „O nouă literatură română începe, printr-o afirmație definitivă ; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orășenești, unde toate straturile sociale sînt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și pînă la prințul Maxențiu, floare de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvînt, nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atîtea nevoi și aspirații". Romanul reprezintă o deschidere de drum : „În mijlocul tendinței obștești spre primitivitate, literatura scriitoarei se distinge prin rafinare și intelectualizare ; pornește de sus și se îndreaptă în sus : e floarea unei civilizații coapte".

Nu ne miră că în preambulul vastei sale exegeze asupra prozei literare criticul mărturisește că admiră „o literatură esențial urbană, al cărei erou tipic e intelectualul frămîntat de probleme sociale, agitatorul revoluționar, vizionarul sau ideologul preocupat de chestiuni morale și religioase". Se va înregistra poate, ca o curiozitate a reacțiilor în timp, că la deziderațul lovinescian răspunde, printre alții, peste ani — și cu cîtă strălucire! —, tocmai interlocutorul său, atît de înverșunat în replică, autorul *Bietului Ioanide,* în propria operă narativă, totuși, partizan consecvent al Orașului și inventator al mesagerului său, acel cavaler al spiritului, sedus de jocul marilor idei, predestinat să-și transforme chipul radios într-o „tristă figură", de martor al cutremurelor secolului.

DEMOLAREA

Citadinismul la G. Călinescu nu se defineşte numai prin relieful intelectual. Parcurgînd paginile tuturor volumelor, descoperim Oraşul ca o prezenţă cotidiană indispensabilă şi ca o aspiraţie spre o valoare mitică.

Accidentale par ieşirile din perimetrul Capitalei în romanele lui G. Călinescu. Jim (*Cartea nunţii*) călătoreşte cîteva ore cu trenul şi, mai tîrziu, într-o scurtă vacanţă, face o excursie pe litoral. La fel, în *Enigma Otiliei*, numai o plimbare a celor doi tineri pe moşia lui Pascalopol întrerupe şirul evenimentelor urbei. În *Bietul Ioanide*, arhitectul merge în costumul de lucrător să inspecteze regiunea unde Conţescu voia să-şi ridice o casă, în schimb, în *Scrinul negru*, episoadele care se petrec în afara domeniului familiar autorului sînt mai multe: recepţiile mondene organizate de Caty şi Ciocîrlan în Argentina, sosirea prinţesei Hangerliu la mănăstirea Hurezu, testul la care supune Ioanide prospectele edilitare în sectorul rural, pribegia celor doi Gavrilcea prin pustietatea munţilor. Totuşi şi ultimul roman, în ceea ce constituie componentele esenţiale, e consacrat tot oraşului, de care G. Călinescu s-a simţit irezistibil atras. Se poate spune că nicăieri în alt cadru scriitorul nu se mai deplasează atît de sigur pe sine.

Din spiritul structural citadin să pornească şi repulsia faţă de natură, repulsie teoretizată de arhitectul Ioanide ? Tot ce nu e zidit de mîna omului şi nu se constituie în mediu fabricat rămîne un spaţiu neprielnic, fără ocrotire, un spaţiu, cum vom constata mai tîrziu, menit discreditării. Ce este opţiunea pentru arhitectură la eroul lui G. Călinescu decît dovada că omul are aptitudinea de a reorganiza materia şi de a sfida astfel ambianţa seculară, considerată inferioară ? Oraşul

e un parapet care permite elaborarea ideii şi pregătirea eficientă a acţiunii. Ridicînd un tren acoperit, omul parcurge o etapă hotărîtoare a civilizaţiei, fiindcă împiedică recluziunea şi contemplaţia. „Fug de orice peisaj care predispune la contemplaţie", va anunţa, în felul său declamator-aforistic, Ioanide. Sensul acestei repulsii va reieşi, sperăm, mai clar, ulterior, din alte precizări.

Deliberat, G. Călinescu se înscrie pe o orbită a literaturii muntene (I. Ghica, N. Filimon, Anton Pann, I. L. Caragiale, Mateiu Caragiale), pentru care morfologia urbei constituie ţinta primordială a investigaţiei. Nu cercetăm acum, în această ordine de idei, tabelul stratificărilor de regn social şi psihologic, fluctuaţia tipologiei pe criteriile extracţiei şi repartizării teritoriale, aşadar, sfera umană a citadinismului. Într-un fel, acesta a fost obiectul disocierilor noastre de pînă acum. Oraşul este, însă, înainte de toate, o realitate fizică, are o existenţă autonomă, care poate fi percepută prin observaţie directă. Nu se repercutează modul de polarizare călinescian, antinomiile structurale şi asupra elementului, pur exterior, de cadru ? Credem că da. Să stabilim cîteva filiaţii şi ramuri de dizidenţă. Colindînd mahalalele Bucureştiului de altădată, scriitorii munteni au înregistrat conturul uliţelor şi al pieţelor, înălţimea şi întinderea clădirilor, amplasamentul podurilor, monumentelor, frecvenţa suprafeţelor virane etc. Hărţi ale cartierelor ar putea fi întocmite cu datele culese din aceste relatări fidele. Nu l-a numit Pompiliu Constantinescu pe Ion Ghica „pasionat topograf al Capitalei" ? Mateiu Caragiale scrie în jurnalul său : „Căci dacă după treizeci de ani (ou plus) de hălăduire în Bucureşti, uneori mi se întîmplă încă să mai rătăcesc prin uliţi sau chiar mahalale întregi necunoscute, sînt şi altele unde ştiu şi pietrele caldarîmului, şi crăcile copacilor, şi scîndurile ulucilor, unde cunosc casă cu casă, le ştiu cronica acelor ce i-au sălăşluit timp de o jumătate de veac".

Se mai menţine şi la G. Călinescu aceeaşi curiozitate de explorator al urbei ? Oricît ar părea de ciudat, veleităţile de cronicar metodic, exhaustiv, autorul *Bietului Ioanide* le abandonează. Impunătoare, silueta oraşului se profilează la orizont, dar fără ca scriitorul să urmărească împlinirea monografică. Filimon, Ghica şi Mateiu Caragiale erau coloristi.

Asupra lor, Capitala, cu vîrtejul pestriţ de forme, cu fundaţiile succesive, exercită o vrajă senzorială. Fiecare zăboveşte în postul său de scrutare, ca să reproducă exact nu numai dimensiunile şi proporţiile desenului, dar ca să-i recepteze unica savoare. Criticul G. Călinescu distinge la Filimon „un stil al vremii, un ton arheologic, multicolor oriental, de o împestriţare de Halimà", iar la Ghica, imaginaţia arabă în tribulaţiile naraţiunii şi în peisajul citadin văzut muzeal[1]. Maxima voluptate a descripţiei o găsim însă la Mateiu Caragiale. Autorul *Crailor* nu se satură să scotocească un oraş straniu prin sedimentările eterogene, prin balcanismul voluptuos, prin aerul crepuscular. Spre o lume de nebunie slobodă, de mucenicii şi patimi, de visători nepocăiţi şi suflete spurcate, ghidul este Pirgu, care îi recunoaşte iute pe cei dornici de desfătare. Anticolorist, G. Călinescu uită toate deliciile contactului frust. Străbătînd străzile, eroul său nu resimte necesitatea iniţierii. Nici un fior de emoţie nu electrizează descripţia.

Dacă trecem dincolo de aparenta impasibilitate, descoperim mai curînd o intenţie polemică, un imbold al descalificării. Ce zvîcnire vindicativă animă citadinismul călinescian? De la Ghica şi Filimon, pînă la anii dintre cele două războaie, Capitala s-a schimbat, a căpătat amplitudine, s-a descotorosit de multe elemente vetuste. Cu un ochi neiertător, G. Călinescu continuă să deslușească sub faţadele amăgitoare aceeaşi stare semiorientală de paragină şi disoluţie. Ceea ce s-a adăugat în primele decenii ale secolului al XX-lea, artere noi şi blocuri, constituie, în optica lui Ioanide, o expresie a haosului arhitectonic, a gustului strident, necioplit, a anarhiei individualismului. Lui G. Călinescu, pînă la *Scrinul negru*, popasul topografic îi oferă un pretext pentru a dezvolta premisa fundamentală: Cetatea încă nu exista, Cetatea trebuie abia construită. „Oraşul, n-avem încă Oraşul!", susţine vehement tatăl lui Tudorel.

Citadin, G. Călinescu nu ne destăinuie simţul documentarului, fiindcă el nu se comportă ca un contemplator fascinat de privelişte. Înainte de perioada celebrată în *Scrinul negru*, oraşul, încremenit în rigiditate şi anacronism, este

[1] *Istoria literaturii române...*

descris, dacă nu cu degajare, atunci cu un dispreţ abia ascuns. G. Călinescu caută pretutindeni aspectul dărăpănat, de ruină. Virusul vegetării e denunţat ca un inamic public. Înţelegem de ce în toate romanele acţiunea se petrece în niște porţiuni unde amorţeala şi pecinginea sînt suverane. Strada Udricani, în care locuiesc mătuşile lui Jim, e alcătuită din case preistorice, acoperite de rugina vremii, în ajunul prăbuşirii. Un somn letargic se propagă din curte în curte, tulburat doar de lăptarii care umblă cu bidoanele sau de împărţitorii de jurnale care înfig *Universul* în clanţa uşii. *Enigma Otiliei* începe cu consemnarea primilor paşi ai lui Felix, proaspăt descins în Bucureşti, pe strada Antim. Drumul e pustiu şi întunecat. Curţile şi mai ales ograda bisericii sînt pline de copaci bătrîni. Nimic nu pare să urnească locurile din toropeală. Verile înăbuşitoare, prăfoase, toamna cu ploile mărunte, fumegoase îşi pun amprenta asupra „marelui sat ce era pe atunci Capitala". Ce s-a clădit peste tîrgul sărăcăcios de odinioară pare o suită de poze de arhivă groteşti : ciubucărie ridicolă prin grandoare, amestec nefiresc de frontoane şi ogive, umezeală care dezghioacă varul. Strada Antim e o caricatură în moloz a unei străzi italice. Ca şi clădirile din *Cartea nunţii*, locuinţa lui moş Costache, deşi construcţie mai nouă, are zidăria crăpată, scorojită, năpădită de buruieni. Din perspectiva monumentalului şi durabilului, sila faţă de hardughie e normală, şi, de aceea, Şerban Cioculescu consideră că Felix comunică în fond reacţia tînărului Călinescu întors din Italia, care „primise în patria Renaşterii marele şoc al frumosului etern."[1]

Nu mai puţin insolită, în sensul degradării, se prezintă şi reşedinţa lui Saferian (*Bietul Ioanide*). După cum reiese din cele dintîi replici ale arhitectului (citate şi în capitolele noastre anterioare), iarba din curte, scaietele care creşte în crăpături de trotuar, odăile nemăsurate, fumurii, mirosul, în aer, de cafea, dar şi de ceva putred şi descompus, îi produc o impresie descurajantă. Gluma ascunde totuşi o apreciere serioasă. Fiindcă lipseşte un strat protector sigur şi un teren ferm, tatăl lui Tudorel se teme să nu fie surprins de apusul soarelui pe străzi („Bucureştiul e un maidan de unde revo-

[1] *Varietăţi critice*, art. *Viziunea arhitectonică la G. Călinescu.*

luţia aştrilor e prea spectaculoasă"). Dacă *Scrinul negru* marchează o altă eră pentru care utilul şi frumosul se îmbină în proiecte de restructurare urbanistică, primele imagini fixează tot relicve ale trecutului. Ca să le găsească, scriitorul se retrage mereu spre periferie, spre suburban. Strada Rahmaninov era la capătul ei dinspre lacuri un simplu drum de ţară, mergînd între un mal de lut şi un şir de castani înalţi. Orice trecător observă mormane de fîn şi de gunoaie şi inhală mirosul de putrefacţie acră. Vara, malul de lut e năpădit de tufişuri şi acolo pasc vitele locuitorilor de prin împrejurimi. Închisă vehiculelor, pe stradă circulă în voie găini, capre cu iezi şi chiar o turmă de oi cu lîna năclăită de noroaie. Troscotul iese prin interstiţiile caldarîmului, iar pe ambele părţi ale străzii casele sînt rare, mai mult pămînturi lăsate în voia soartei, încă nedefrişate. Pe larg e zugrăvit Talciocul, aflat într-o rîpă repede, clisoasă, o mare groapă, din care s-a scos odată lut pentru cărămidării. Nimeni nu pare uimit de faptul că tribul Hangerliu se întruneşte într-o clădire mizeră, deasupra unui grajd de curse, într-un fel de pod înalt, unde se depozita fînul. Urcarea se face pe o scară cu balustrada ruptă.

Fără a înceta să fie realişti, adică reproducînd lucid, cu autenticitate priveliştile decalcifiate, autorii munteni, menţionaţi mai sus sînt ispitiţi de iradiaţiile coloristice, fie ele chiar ale vetustului şi sordidului. Ei descoperă resursele de vitalitate senzorială pe care le implica peisajul în toate aspectele lui. G. Călinescu se desparte de traseul balcanic. Probabil că dezgustul pentru bazar decurge din lipsa de aderenţă a scriitorului la formele abuliei. Nimic nu se opune mai drastic expansivităţii creatoare, elogiului fecundităţii în mişcarea materiei şi spiritului — principii diriguitoare, după cum am arătat, ale viziunii călinesciene — decît panorama amorţirii. Irosirea energiei prin paralizie e o crimă. Deşi Stănică Raţiu, exemplar suculent al fanfaronadei, cel care mimează efortul activ, e descris şi cu simpatie estetică, în general pentru G. Călinescu forfota stearpă, oricît ar fi de spectaculoasă, incită resorturile comicului. De aci caracterizarea neiertătoare a imposturii, analizată de noi. Cu premeditare e perpetuat în relatările epice acest decor de dezintegrări. Ce altă scenă ar fi fost mai propice pentru hilarele reprezentaţii date de

personajele călinesciene? Refugiaţi într-un univers al ridicolului, ei n-ar putea suporta armonia, liniile calme şi grandioase. Numai zidurile scorojite, terenurile buruienoase, smîrcurile, mobilele şubrede pot fi ingredientele universului lor comic.

În timp ce Mateiu Caragiale descoperă în aspectul nocturn al Bucureştiului, oraş pustiu, cufundat în întuneric, taina şi groaza care dau destrămării somptuoase nota de bizar, G. Călinescu cultivă şi el romantismul tenebrelor, dar îl filtrează cu malițiozitate. Surîsul devine o grimasă a spaimei cînd cititorul pătrunde în apartamentele lui Silivestru *(Cartea nunţii)*. Rugina şi ofilirea poartă aici pecetea lugubrului. Din altoirea straniului pe burlesc, G. Călinescu obţine efecte de ilaritate. Şi în *Enigma Otiliei* naraţiunea mizează pe difuzarea angoasei, o angoasă la marginea parodiei. Să mai amintim, din primele pagini, trotuarul deşert, casa lui moş Costache cu înfăţişare de cavou, uşile care se mişcă de la sine, scîrţîind îngrozitor, bezna pe scări, lampa de petrol care din fund aruncă o lumină tremurîndă, apariţia halucinantă în capul treptelor a proprietarului? Senzaţionale întîmplări se petrec în cimitir, printre pietrele funerare *(Bietul Ioanide)*. De la început, în *Scrinul negru* ne întîmpină, deasupra unui dîmb, ruina unei case, iar pe aleea în veştejire un cortegiu mortuar. La Mateiu Caragiale, clădirile par în amurg luminate fantastic pe dinăuntru. La G. Călinescu, care simulează doar misterul romantic, ele sînt vizuini, ascunzători putrezite, sedii, de un sinistru buf, ale urzelilor. Vom reveni asupra comicului groazei, folosit de romancier.

Plecat de la o înţelegere balzaciană a caracterelor, G. Călinescu stabileşte o relaţie de concordanţă între om şi decor. Decis să ridiculizeze o stare de spirit, el acordă semnificaţii precise cadrului fizic în care ea se dezvăluie. În Capitala începutului de veac, eroul său nu e iritat doar de predominarea elementului arhaic-cangrenat. Alături de urmele tîrgului fanariot, s-au ivit edificii noi, construcţii uniforme, în serie, înălţate pe considerente, antiestetice, de rapiditate şi mercantilism. De individul născut într-un astfel de loc (strada Tritonilor) Ioanide zice că este congenital un nenorocit, fără sentimentul formelor, deoarece acolo nici pămîntul, nici cerul n-au caracter şi, prin urmare, nici oamenii.

Numai că mecanismul funcţionează şi invers. Cînd năzuie să găsească un spaţiu adecvat pentru un anume tip de om, G. Călinescu propune Oraşul său imaginar. Preponderentă e tot observaţia morală, în sensul clasicităţii, şi, de aceea, înnobilarea individului depinde şi de inovarea peisajului. La toţi eroii activi călinescieni întîlnim, în germene sau în formulări definitive, cele două deziderate ale programului urbanistic : Demolarea şi Reconstrucţia gigantică. Sînt ambiţii esenţiale de replică pozitivă, pe care e necesar să le examinăm atent. Iniţial spaţiu ipotetic, macheta noii aşezări confirmă aspiraţia spre înfăptuirea unui mit de trăinicie şi armonie. Sintetizînd, putem afirma că, din utopie, cu corectările inerente, viziunea capătă, treptat, consistenţă, gradul de probabilitate se apropie de realitatea prezentă şi, mai ales în *Scrinul negru*, opera practică a arhitectului în climatul social-politic nou e o pildă de eficacitate — ripostă fervență la oraşul anacronic — şi, concomitent, chiar de reabilitare a pitorescului muzeal, subsumat acum unui altfel de întreg şi folosit pentru ideea de consecvenţă constructivă istorică pe care o conţine.

Înainte de a propune Cetatea sa imaginară, eroul lui G. Călinescu susţine, deci, impetuos, ideea demolării şi a reconstrucţiei gigantice. Ideea trece prin mai multe faze pînă la cristalizare şi apoi însăşi transpunerea în concretul existenţei îi aduce numeroase rectificări. Ca locatar al „casei cu molii", Jim se consideră încătuşat. Organic, el nu poate suporta cangrena pereţilor şi a mobilierului şi simte primejdia întinderii epidemiei de la obiecte la oameni. În actul de revoltă, revendicările sînt, deocamdată, minime : un decor salubru, apt să asigure traiul ordonat. Un sentiment de beatitudine îl cuprinde cînd păşeşte pe arterele centrale de metropolă şi priveşte noile edificii. Palatul telefoanelor îi smulge strigăte de exclamaţie. Ferestrele scunde şi late de cabină de vapor, planurile suprapuse, cu acoperiş plat, barele de fier, suprafeţele colorate în terrasit cafeniu sau albastru, vitrinele enorme înconjurate cu plăci de sticlă, barurile automate, toate acestea le socoteşte elementele unei alte lumi. El iubeşte spaţiul alb, interiorul marmoreean al unor terme simplificate, sticla, nichelul, lemnul neted, neornamentat, lumina prelingîndu-se pe pereţi. Exuberant, Jim salută avanposturile

urbanisticii moderne și se integrează cu voluptate în universul ei automatizat. Fără sfieli și stîngăcii, el apucă receptorul telefonului, îmbracă costumul distins și comod, folosește vehiculele mecanizate. Intră în automatul „Presto“ cu dezinvoltura unui obișnuit al locurilor, coloanele de aluminiu, decorațiile pe sticlă, mesele de cristal i se par piesele unui laborator luxos. Toamna, pe ploaie, Jim străbate încîntat bulevardul, căruia lampioanele electrice și reclamele luminoase, răsfrînte în trotuare ca într-un asfalt de sticlă, îi dau un aspect feeric, iar tunetele guturale ale difuzoarelor de radio semnalizează ca un ecou îndepărtat al marilor învălmășeli cosmice.

În această etapă, tînăr sportiv și monden, eroul lui G. Călinescu e fascinat direct, imediat, în spirit utilitar, de avantajele tehnicii arhitecturale. Au fost enunțate anterior, în altă ordine de idei, unele din aceste preocupări. Aspirația lui Jim se îndreaptă spre o civilizație a confortului, în care cerințele igienei se asociază și cu un anume snobism. Ce fel de locuință visează el ? O casă cu pereți netezi, luminați din colțuri de sub plăci ascunse de sticlă, fotolii de nichel, foarte înclinate pe spate, mobile joase, masive, geometrice. Ar dori ca dejunul să-i fie adus pe o măsuță pe roți, cu tacîmuri decorative. Cînd poate să-și pună în aplicare gusturile, el modernizează apartamentele moștenite, transformă vechiul decor hodorogit al mătușilor în niște cuburi compacte, străjuite de un gard de fier acoperit cu tablă, ca să închidă vederea străzii, instalează în mijlocul curții un bazin, iar în interior distribuie oglinzi fixate în perete, lămpi ascunse în dușumea, mese de cristal gros sprijinite pe bare de metal poros, vopsit în albastru de bronz.

Are vagi concepte despre afinitatea omului cu peisajul și pledează pentru forme edilitare adecvate temperamentului, năzuințelor, mentalității. Ce i s-ar potrivi, de pildă, Dorei ? Pentru o fată nebunatică și atletă, se cere un interior ultramodernist : așadar, o casă de cărămidă roșie, cubică și sumbră, proiectată pe o peluză semănată cu gazon. Ferestrele mari și scurte și ușile largi cît peretele și acoperite cu plăci de sticlă în chenare albe de metal ar fi dat clădirii un aer de sanatoriu. Înăuntru, mobile simple, grele, parchete și linoleumuri vaste s-ar fi suprapus intențiilor. În *Cartea nunții*, angrenajul citadin, pătruns în ambianța zilnică, e înfățișat cu

deliciile unui inițiat. A dispărut anacronica reținere, cultivată de proza sămănătoristă, care miza pe ignoranță și pe dificultăți de adaptare și care extrăgea încă zăcăminte ale dramaticului din dilema dezrădăcinării. Teatrul, universitatea, dancingul, cinematograful, gala sportivă, telefonul, radioul, automobilul fac parte acum din traiul cotidian, renunțarea la ele ar însemna regresiune, conservatorism stupid. Firește, în modurile incipiente ale trepidației urbane, G. Călinescu nu ghicește încă atracția tentaculară a marilor aglomerații, tehnocratizarea existenței, standardizarea, uniformitatea în furnicar, autorestrîngerea, ca personalitate, a individului. E prea devreme pentru asemenea observații sau previziuni asupra infernului anonim într-un mediu care abia iese din toropeala patriarhală, a irosirii energiilor, și abia începe să trăiască frenezia strădaniei vii.

De reținut că G. Călinescu este printre cei dintîi la noi care descoperă frumosul în realul modern și răstoarnă astfel o optică a inhibării. Mișcîndu-se familiar în domeniile activității orășenești, scriitorul stabilește relații și asocieri care înscriu noile detalii ale peisajului într-o înlănțuire coerentă și îi atribuie valori estetice, anexînd artei alte teritorii. În loc să poetizeze cadrul ancestral și să interzică frumosului accesul în zona artificială, fabricată de om, prejudecată retrogradă, G. Călinescu întreprinde salutar o operație contrarie, de reprobare a contemplației, de dezvăluire a însușirilor de echilibru și simetrie cuprinse în priveliștea modernă. Se creează, în acest fel, prin întreg sistemul de metafore și alăturări sugestive, o deprindere estetică, pe care se poate clădi și o mitologie. Paul Georgescu spune expresiv : „Trenul lui G. Călinescu trece prin muzeul imaginar, așa cum căruța lui Odobescu traversa Louvrul".[1]

Un exercițiu atrăgător pentru critică este deslușirea miturilor caracteristice secolului al XX-lea. Se mai inventă mituri ? Trăim într-o eră marcată de atîtea seisme (războaie, revoluții), într-o acumulare de tragic și sublim, o eră solicitată de rapide și masive descoperiri ale științei care modifică decisiv cadrul natural de trai, înlătură pe întinse porțiuni naivitatea și ignoranța, imprimă o altă cadență și formelor de reacție

---

[1] *Viața românească*, nr. 6, 1965.

ale psihicului. Miturile noi, lesne de recunoscut, aspiră să fie pe măsura veacului. Răsturnările în mentalitate şi în felul de trai pretind o întruchipare a mitologicului în care imaginarul să rivalizeze cu miracolele realului. Civilizaţii formate prin extraordinara declanşare a mecanismelor tehnice îşi creează propriile oglinzi, ale măreţiei şi ale temerilor.

În această propensiune spre gigantic, istoria contemporană nu este numai novatoare. Ea preia şi miturile străvechi, răsfrîngeri eterne ale veleităţilor umane, în forme pregnante, şi le conferă noi valenţe, regenerate.

Simpla repetare a simbolurilor ar fi însă o irosire de energie. Orice apel la puterea de plasticizare a mitului presupune azi, negreşit, originalitate în atitudine, în preluare, în tratare. Prometeii, Icarii sau Tezeii care populează poveştile grave ale contemporanilor capătă fizionomia şi costumaţia veacului prezent. Chiar vestitele personaje literare, care au dobîndit putere de mit : Don Quijote, Hamlet sau Faust, se regăsesc în cărţi contemporane în ipostaze întruchipînd aceeaşi sete de dreptate, de adevăr sau de construcţie, însă la orizontul nostru de percepere şi de iniţiativă.

Are însemnătate adesea, în aceste cazuri, nu sursa de inspiraţie, ci parafraza, nuanţa modificată, gestul particular care destăinuie climatul, imposibil de confundat, al secolului al XX-lea. Actualitatea permite, aşadar, repetarea miturilor pe o altă spirală şi se remarcă tocmai prin ingenioase redistribuiri ale rolurilor cunoscute, în limbajul şi circumstanţele epocii noastre.

Între mit şi istorie se pot ridica însă bariere artificiale. De pildă, oroarea de civilizaţie produce forme bizare de refugiu în imaginar. Din eschiva istoriei se ajunge la plăsmuirea unei lumi încremenite, cosmosuri geometrice închise, abstractizate, care nu admit animaţia şi lumina.

Sforţările de a construi în verticală, de a schimba peisaje, de a sfida ordinea naturii, de a dezvolta civilizaţia citadină sînt întîmpinate în acele hibride produse narative cu reflecţii tînguitoare, cu preziceri sumbre, cu retragerea în cochilia mitului. Rigid, intolerant, dogmatic, universul imobilităţilor respinge contactul cu „impura" lume terestră. Nu un avertisment, adesea util, în faţa exceselor tehnicii descoperim în aceste lamentaţii, ci o repulsie ciudată şi total anacronică în faţa

efortului grandios, prometeic de prefacere a planetei. Pe această traiectorie mitul capătă o funcție retrogradă, mistificatoare.

Tot din aceeași optică desuetă, raportul de continuitate dintre mitul arhaic și actualitate poate apărea răstălmăcit. Privirea se îndreptă exclusiv spre zona genericului, care se transformă subit și straniu într-un ev atemporal, anistoric, întruchipare metafizică a unui început, guvernat de duhuri și taine.

Fascinația mitului arhaic e firească și fecundă. El reprezintă un termen al ecuației, dintr-o perspectivă a înaintării în timp. Mitul primelor explozii ale energiei autohtone se încorporează actualității printr-o osmoză continuă de vitalitate.

Există o continuitate organică, de substanță și aspirație. Însă ieșirea din timp într-un univers al simbolurilor neclintite, de natură neosămănătoristă sau neogîndiristă, e o reminiscență nocivă a iraționalismului.

Cunoaștem intervențiile lucide în critica literară dintre cele două războaie ale lui E. Lovinescu, G. Călinescu sau Șerban Cioculescu, inamici redutabili ai mistagogilor, promotori ai literaturii care reflectă și stimulează progresul civilizației. Ei au salutat formele noi de organizare a vieții, expansiunea orașelor, arsenalul tehnicii, nivelul de intelectualitate — care au impus o primenire a decorului literar, un altfel de dresaj al metaforei, smulsă din articulații inerte. Au replicat cu robustă ironie la o încăpățînare stupidă și agresivă. Menținerea prozei în clișeele pitorescului exotic, la stagiul elementar și descriptiv, creează iluzii paradisiace, complet ridicole. „Ea ne prezintă oameni travestiți, costumați în țărani preistorici, în ființe sustrase oricărei societăți organizate", scrie criticul G. Călinescu. Din cîntarea nostalgică a unui trecut imaginar, transformat în entitate oraculară, se naște doar o alergie în fața istoriei și un cult al primitivității : lumea e chemată să se întoarcă la nivelul relațiilor tribale, al formelor rudimentare de trai.

Nu e de mirare că ideologiile retrograde, demagogice de tip fascist, foloseau abuziv mitul (falsificat), punîndu-l în antinomie cu logosul, ca și cum acest fel de a nara istoria (mitic) nu mai trebuia să aleagă între adevăr și neadevăr. Cele mai stridente născociri erau difuzate sub paravanul mitului, opus istoriei, privită cu dispreț. Mitul ca o expresie

a „minciunii" se degradează, își pierde vocația de a seduce și convinge. Literatura lui G. Călinescu, credincioasă opțiunilor criticului, pledează pentru funcția pozitivă a mitului, aliat al istoriei, expresie a năzuinței de a construi în acord cu veleitățile civilizației moderne.

Se observă limpede o gradare în disponibilitățile pe acest plan ale eroilor. Raportată la viziunea succesorilor săi literari, exuberanța lui Jim nu depășește totuși limitele unei inițiative elementare. În descrierea personajului, într-un alt capitol, am relevat pe scurt și această inferioritate. Acum putem evalua mai bine diferențele. Evident, Jim vrea să înlăture panorama veștejirii, care îi provoacă silă, dar ceea ce opune n-are încă amprentă personală, nu angajează adînc resorturile spiritualității. Totul se reduce la noțiunea de confort, care include și precauțiunile sanitare. Nu-l putem absolvi nici pentru preferințele lui, cam țipătoare, de dandy, care caută în inovația edilitară uneori doar satisfacții ale comodității și resurse de seducție rapidă și eficace. Pînă la nivelul de elevație intelectuală a dezideratelor lui Ioanide mai este o lungă distanță. Ceea ce la Jim era repulsie fizică, neargumentată, la tatăl lui Tudorel devine o reacție lucidă, sistematică, fundamentată pe principii. Dizgrațiosul care-l înconjoară este expus unui studiu competent și recuzat prin demonstrație strînsă. În timp ce tînărul din *Cartea nunții* respinge paragina fără o concepție precisă, pozitivă, călăuzit mai mult de porniri senzoriale, Ioanide, dotat cu aptitudinea de a construi, este el însuși un creator de proiecte îndrăznețe și originale, impermeabile la compromisuri. De aceea, chiar imperativul demolării capătă acum cu totul alte sensuri. Alergic este și Ioanide, riposta lui apare adesea impulsivă, promptă. Numai că gesturile bruște sînt, prin frecvența lor, urmarea unor stăruitoare meditații, ajungînd și ele, implicit, mărturii ale unei atitudini generale de ordin conceptual.

Ca program urbanistic, arhitectul începe prin a nega. Vehemența se îndreaptă, în primul rînd, împotriva amestecului pestriț de tip fanariot, care impune urbei un caracter de dugheană. Mai e necesar să repetăm că el, spirit fecund, devotat muncii și creației, nu admite vălmășagul steril, pierderea de vreme disimulată în acte gălăgioase și că, deci, întreg an-

samblul inert al leneviei balcanice îi stîrnește idiosincrazii rebele? Cînd un savant francez emite părerea că n-ar trebui stricat „pitorescul turc" al Bucureștilor, Ioanide identifică în această poziție una din piedicile cele mai enervante în calea resurecției pe care o preconizează. Prin verva sa polemică, G. Călinescu continuă premeditat o direcție literară. Dacă vrem să detectăm antecedente în intuirea spectacolului indolenței, e destul să ne referim la imaginea caragialiană a Bucureștilor în timpul verii și să ne amintim că Pompiliu Constantinescu vede, bunăoară, în *Căldură mare*, o persiflare a unei psihologii colective de semiorientalism.[1] La letargia bizantină se adaugă, paradoxal, și canoanele care aparțin unui tradiționalism închistat. Pomponescu, care năzuie să ridice o catedrală a neamului, condamnă tot ce e înclinație spre strălucire și monumental. Pentru Ioanide, ministeriabilul reprezintă o tendință stearpă, fără orizont, care denaturează specificul național, reducîndu-l la atribute exterioare, neesențiale. În opacitatea încăpățînată a lui Pomponescu, el descifrează pericolul șovinismului și lașitatea demobilizatoare. Îl înfurie umilința și resemnarea, înălțate la rangul de coordonate etnice. O arhitectură temerară, bine înfiptă în solul natal, poate lesne îmbărbăta sentimentul demnității naționale. „Pînă cînd o să stăm așa într-o adunătură de cocioabe?", se întreabă el patetic. Fiindcă artei moderne i se opune exotismul local, Ioanide refuză această alternativă, o elimină ca falsă și nu vrea să ridice „pitorescul la gradul grotescului". Mai tîrziu, în *Scrinul negru*, în perioada realizărilor cutezătoare, aspectul muzeal al tradiției, descotorosit de atributele exclusivismului primitiv, își va găsi, cum vom vedea, rostul în spiritul continuității istorice fertile. Tradiția validă nu stînjenește introducerea tehnicii moderne și, de aceea, arhitectul va căuta un reazem în geografia și etnografia locului.

Reproșuri grave aduce Ioanide mentalității edilitare burgheze. Lipsite de convergență, construcțiile între cele două războaie s-au propagat haotic, accentuînd la culme natura eterogenă a orașului. Totul depindea de capriciul cîte unui bogătaș, de veleitățile stridente (imitarea diverselor stiluri

---

[1] *Figuri literare*, cap. *I. L. Caragiale*.

potrivite altor meleaguri), de condițiile concurenței mercantile. Chiar prospectul unor zidiri în serie, după un unic model, în care un minim confort nu contrazice cerințele de economie, este acceptat cu multă circumspecție de Ioanide, care remarcă absența unei orientări generale, a unui sistem solid de referințe. Confecțiile improvizate, mimetice, pe măsura unor clienți cu toane și tabieturi de tirani, sînt incompatibile cu premisa primordială a trăiniciei. „O casă cu pretenții de palat, care se scutură cînd dau cu pumnul în ea, mă întristează", declară Ioanide. Predispus spre grandios și durabil, el nu poate tolera criteriile mărunte, fără perspectivă, căci atunci, cum se exprimă plastic, „parc-aș construi piramidele în cherestea".

Nu poate fi înțeleasă intransigența lui Ioanide dacă nu ne consacrăm acum din nou, în analiză, aspectului constructiv al replicii, viziunea Cetății imaginare, pe care o oferă mîndru, ca o ofrandă, contemporanilor. El pornește de la o concepție unitară de restituire a puterii creatoare, de fuziune a măreției cu splendoarea, a eticului cu esteticul. Care este fizionomia Cetății imaginate? Deocamdată, revenind la motivul demolării și al reconstrucției, dorim să subliniem aceeași polarizare a prozei lui G. Călinescu, formula ei antitetică și în alegerea locului de acțiune. La o extremă e decorul sordid, al dărăpănării, tratat cu violență comică. Dincolo, la celălalt capăt, se înfiripă lăcașuri ale armoniei senine, apolinice, care revendică culorile sublimului. În *Cartea nunții* sau *Enigma Otiliei*, străbatem cartierele pestilențiale, ruinele în care locuiesc mătușile lui Jim sau clica Aglaei, pînă ajungem la arterele cu edificii masive, coloane albe, maiestuos luminate. Apoi, în *Bietul Ioanide* și, mai ales, în *Scrinul negru*, vizuinile dezagregării sînt metodic extirpate, iar în zare se profilează din ce în ce mai reală silueta radioasă a Cetății, întrupare a unui ideal de grandoare. E poate interesant de examinat cum bifurcarea planurilor de factură shakespeariană (paralelismul tavernei și al castelului princiar) o reîntîlnim la G. Călinescu într-o versiune restaurată, modernă, în care coexistă firesc comicul și sublimul.

CONSTRUCȚIA

De ce eroii activi în proza lui G. Călinescu pot acapara inițiativa și decide cursul evenimentelor? Fiindcă au o disponibilitate a energiei. Impresia de exuberanță care se degajă e un indiciu al prisosului de vitalitate. Dacă în *Cartea nunții* fervoarea se cheltuia în jocuri juvenile, în *Enigma Otiliei* ea întreține setea lui Felix de studiu și de pregătire sistematică, iar în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, se convertește în activitatea cea mai fecundă, în creație. Ce curios este însă, că, de la început, eroul lui G. Călinescu trăiește impulsul de a corija natura, de a o sfida ca un rival, ziditor de noi peisaje, solicitat de reorganizarea materiei! Nu numai la Ioanide energia apare investită în proiecte de restaurare urbanistică. Mai mult sau mai puțin, fiecare personaj călinescian este, structural, un arhitect, stăpînit de obsesia „de a construi spre cer". Cu aviditatea lui de acțiune, el nu se rezumă vreodată să nege. După momentul demolării, survine inevitabil replica productivă. Tentația de-a schimba ambianța fizică înconjurătoare se răspîndește molipsitor.

Departe de a se consuma doar în stadiul elaborării abstracte, spiritul întreprinzător se verifică în aplicarea intențiilor. Fără să ezite, Jim formulează idei de modernizare edilitară, deși nici cunoștințele generale, nici informația de specialitate nu acoperă pe deplin această cutezanță. Pînă și moș Costache face planul unei case, dirijează echipele de zidari, strică grădina și gazonul pentru a prepara terenul necesar. Doar mania tergiversării și zgîrcenia îl împiedică să fie consecvent. La Ioanide, însă, bănuiala oricărei imposturi dispare. El e arhitectul, mesagerul unui ideal de grandoare.



Faptele lui sînt expresia unei gîndiri temeinice, calificate, pofta de acțiune, canalizată rațional, se supune unei coerențe, e animată de spiritul vizionar.

Imun la compromisuri și ispite mărunte, tatăl lui Tudorel se separă violent de părerile confraților și, cu riscul de a fi singuratic, susține dezideratul revizuirii de la zero. În *Bietul Ioanide*, arhitectul este partizanul unei sforțări uriașe, care presupune înlăturarea vestigiilor rușinoase și înălțarea unui nou oraș. Proiectele pe care le poartă cu sine nu rezolvă numai exemplar revendicările traiului modern. Desigur, arhitectul folosește tehnicile avansate de construcție, prevede valorificarea tuturor resurselor, îmbinarea cerințelor existenței cu pretențiile unei estetici elevate. Pentru Ioanide, arhitectura este însă o parte integrantă a concepției despre om.

Odată cu prefacerea priveliștii, trebuie să se modifice și fizionomia morală a individului. Prin eliberarea de influențe bizantine, de barocul italian și exotismul tradiționalist, Ioanide proclamă ieșirea peisajului din medieval. Începe o epocă de civilizație autentică și care își caută forme propice de desfășurare. Deocamdată, viziunea eroului are încă linii de desfășurare utopice, de un monumentalism patetic. Prevalentă este tendința de regrecizare. Orașul trebuie să fie un singur monument, compus din foruri, terme publice, clădiri de interes colectiv. Cetatea ideală este o perfectă contopire a frumosului geometric și sanitar, loc în care virtuțile umane se pot dezvolta în armonie, la lumină, nestînjenite, în plenitudinea stărilor. Macheta Căii Victoriei cuprindea o suită de clădiri absolut egale, înconjurate de havuzuri și fîntîni, dominate de statui ecvestre de bronz. Ioanide admitea premisa „cetății radioase", a „orașului liniar", pe care o descoperă în Le Corbusier, dar suspectează abuzul de grădină și geometrismul fantezist în alb. Încă o dată precizăm că nu e cadrul aici pentru a examina detaliile de acuratețe profesională, adică felul în care sînt atestate principiile arhitectonice, în toate ramificațiile lor. Ne interesează implicațiile umane ale năzuinței spre grandoare pentru care pledează Ioanide. Nimic nu pare mai elocvent, în acest sens, decît modul în care e încorporat mitul elin.

Într-un articol, E. Lovinescu[1] explică necesitatea cunoașterii antichității prin simpla, dar organica nevoie de a ne proiecta într-o lume idealizată, dacă nu ideală, expresie a propriei noastre imaginații și speranțe. E anevoioasă recompunerea civilizației homerice despre care știm puține lucruri și care deschide cîmp larg ipotezelor. E. Lovinescu se raliază la o interpretare psihanalitică, arătînd că, incapabili a ne reconstitui mintal o antichitate obiectivă, o proiectăm sub forma „unei lumi păgîne, în care visurile și dorințele noastre refulate de civilizația modernă își închipuie a găsi o aparență de realizare" (Freud).

Înregistrînd varietatea punctelor de vedere (Nietzsche, Fénelon, Goethe, oratorii Revoluției Franceze etc.), criticul conchide : „Fiecare găsește în antichitate ceea ce caută". În genere, interpretările se împart în două mari categorii, aspecte contrastante care dovedesc că structura sufletească a elinilor este încă în discuție : „...de o parte, un caracter de incontestabilă seninătate, optimism și echilibru, cu un Olimp în care nimic nu amintește ascetismul, materialitatea sau datoria, cu o viață exuberantă, triumfătoare, în care totul e deopotrivă de divinizat, binele sau răul ; și alături de această concepție peste care planează surîsul Elenei, «ca un simbol voluptuos», un aprig simț al tragicului, evident mai ales în teatru, un gust al neantului, un continuu strigăt pesimist, prezent în toți poeții greci".

Pentru Nietzsche (*Originea tragediei*), creația Olimpului echivalează cu „extazul unui martir torturat, pe care el îl opune supliciului". Cunoscînd de timpuriu groaza existenței, pentru a-i fi posibil să trăiască, i-a trebuit Grecului evocarea protecției splendorii în visul olimpic. Olimpul devine astfel o lume intermediară și estetică. „Căci cum ar fi putut suporta existența acest popor atît de apt la durere de nu ar fi contemplat în zeii lui o imagine mai pură și mai radioasă." Așadar, mitul Eladei ar fi o proiecție complementară a unei priviri senine, capabilă să contrabalanseze pesimismul funciar, dar care, cînd nu e înfrînt, duce la distrugere, cum i-a dus pe etrusci. Cu alte cuvinte, teogonia greacă ar fi creațiunea bovarică a unei rase care s-a visat altfel de cum era și s-a pro-

[1] Volumul *Pași pe nisip*.

iectat într-o imagine idealizată și profund neasemănătoare. Olimpul grec reprezintă lumea așa cum ar fi voit grecii să fie și nu cum e. Însă E. Lovinescu crede că „interpretarea bovarică a mitologiei grecești este, de altfel, cu atît mai puțin probabilă, cu cît în felul de a concepe pe zei, antropomorfic, cu pasiuni omenești, cu însușiri și defecte, este evident că ei nu sînt decît proiecția idealizată, adică sublimată, dar esențial identică a rasei elinice. Ar fi inexplicabil ca acestor zei, imagine fidelă, să le fi acordat apoi, bovaric, un sens jovial și optimist, simplu corectiv al unui pesimism fundamental, dar și așa, fără a eluda dificultatea, rămîn încă de explicat textele pesimiste, incontestabile."

Într-o analiză celebră a perpetuității istorice, Marx îi consideră pe greci copii normali. Acesta e farmecul permanenței de care beneficiază mitologia lor. Modul în care se efectuează raportarea la normele antichității eline permite adesea diagnosticul de substanță al unei opere. Concludentă pentru noi, din unghiul specific de cercetare, este opțiunea căli-nesciană. Adică, luînd ca punct de plecare remarca lui Lovinescu, ce a vrut să întîlnească autorul *Bietului Ioanide* în antichitate ? Ca răsfrîngere a propriilor veleități, Grecia capătă accepția meridională, apolonică, de măreție, seninătate, trăinicie, expansivitate. E greu să ne închipuim că G. Călinescu alege versiunea „sudică" a mitului dintr-o cochetărie a fanteziei sau ca o retragere a disperării. Elada nu e pentru el paradisul pierdut, reversul tragediei, ci, „într-un joc cu geometria", un ideal de perfecțiune și armonie.

Amînăm acum popasul în explicația freudiană a regăsirii copilăriei (pe care toate romanele lui G. Călinescu o zugrăvesc posacă, neprielnică, terorizată de mătuși și igrasie). Căile de disimulare a autorului le vom investiga în altă parte. Notăm însă că el năzuie continuu să se întoarcă spre o perioadă, poate netrăită, a voioșiei, destinderii și jocului, dominată de culori senine, scutită de dileme grave și chiar de responsabilitate. Copilăria reapare ca o relaxare compensatorie, ca un capriciu cu putere constructivă, ardentă, al omului de geniu. Nu din întîmplare, în utopismul inițial al prospectelor lui Ioanide, mitul Cetății e asociat de ideea lipsei de utilitate imediată. Cînd neagă instinctul practic în construcție, Ioanide se referă ca o autoritate la nepăsarea sublimă a grecilor :

„Anticii, mai puțin căutători de confort și cu un mare sentiment al infinitului, construiau colosal".

Oricum, în construirea Cetății, G. Călinescu nu propune, ca Sadoveanu de pildă, retragerea într-un Eden tradițional, atemporal, imposibil de conservat, ci retragerea în viitor. Acesta este sensul activ, istoric, fertil al aspirației. Orașul imaginat e o proiecție superlativă. Păgînismul elin se contopește cu calmul marilor lagune americane. Stilul polivalent e guvernat de ideea enormului : turnuri amețitoare, basoreliefuri masive și monștri de teracotă, cetăți lacustre somptuoase, de un hiperbolic neîntrerupt. Abia în *Scrinul negru* grandilocvența este amendată, și Ioanide recunoaște că suferă de vițiul monumentalismului. Nu tot ce cutreieră, ca ademenire superbă, imaginația, poate întruni adeziunea concretului. Integrat mișcării de înnoire socială, arhitectul ține seama, cum am subliniat în paginile dedicate *creației*, de necesitățile populației, de condițiile și particularitățile cadrului. Intervine o altă călăuzire a grandiosului : „Coloanele uriașe, pilaștrii, cupolele înalță sufletele și le dau avînt în munca diurnă". Marile artere desfășurate radial sau reticular se înscriu acum într-o viziune corijată, realistă, a posibilităților, potrivită unei angajări colective solidare. În *Scrinul negru* are loc o autoevaluare a trecutului, o judecare a exceselor și indiferentismului (deși anumite elemente fanteziste ale proiecției arhitecturale mai persistă). Dacă înainte hotărîtoare se dovedeau simetria liniilor, efectul estetic, acum Ioanide se consideră cetățean educator. Nu e abandonat criteriul armoniei durabile, dar el se subsumează unei înțelegeri mai largi a renovării condițiilor de trai umane. „Să ridicăm fabrici și locuințe, dar să le facem frumoase ca domul din Milano și ca palatul din Versailles."

Refugiile sordide — planul antitetic continuu al narațiunii călinesciene — sînt sortite unui asediu decisiv în ultimul roman. Pe imensul cartier, năpădit de buruieni, apar munți de cărămizi, saci de ciment, stive de grinzi. Camioane-automobil circulă fără întrerupere, iar elevatoare de tot soiul transportă pe bandă rulantă nisip, ciment. De astă dată, din schița lucrărilor elaborate de Ioanide se elimină luxuriantul, decorația de prisos. Mai sînt valabile învinuirile de lux asiatic, desfrîu de colonade și ornamente bogate, învinuiri formulate odinioară de adversari ? Ioanide e, în *Scrinul negru*,

contra oricărei risipe: frumosul rezultă din unitatea întregului, în concordanţă cu peisajul. Fireşte, un popor nu există dacă nu se simbolizează în cîteva proiecţii spaţiale, dar precumpănitoare e eficienţa.

Cînd îşi dă seama că n-a stîrpit cu totul din fundul sufletului păcatul edificiului sfidător, exuberantul constructor se înclină în faţa criticii şi promite că va evolua în sensul dorit. „Ioanide hotărî, deci, să-şi înăbuşe orice infatuare de arhitect de monumente majore şi să se supună, cu modestie, directivelor lui Dragavei." E adevărat însă că unele soluţii la care recurge tatăl lui Tudorel sînt reduse la forme prea categorice (alternativa fabrici-biserici), şi raporturile sale cu Dragavei, din pricina inconsistenţei tipologice a interlocutorului, par deformate de o docilitate lipsită de fundament. Străfulgerările imaginaţiei îmbracă atunci, pe neaşteptate, veşminte de o cuminţenie discordantă.

Se schimbă şi relaţia cu factorul tradiţional. Arhitectul nu putea suporta, cum am remarcat, accentele de smerenie pe care le implica exotismul local. Acum, în etapa *Scrinului negru*, el revalorizează ideea pitorescului autohton, introdus ca un element subordonat întregului de grandoare. Urmăreşte tiparele consacrate ale folclorului arhitectonic şi tinde spre împăcarea tehnicii înaintate cu stilul fixat de geografia şi etnografia locului. Un rafinament cultural e concentrat în valorile plastice, în simplitatea şi lipsa de ostentaţie a structurilor tradiţionale. Există o filiaţie, de la casa lui Pascalopol, descrisă în *Enigma Otiliei*, pînă la Palatul cultural conceput de Ioanide.

La generosul adorator al Otiliei găsim mobile de diferite stiluri şi vechimi. Pe dulapuri, în cuiere ţărăneşti, se îngrămădesc ulcele ardeleneşti şi poterie occidentală, printre care cîteva tipsii perugiene de la începutul secolului al XVI-lea. În marile fortificaţii moderne, Ioanide realizează cu discernămînt, fără aglomerări, o fuziune a trecutului cu prezentul, în sensul continuităţii istorice.

Ce nu admite G. Călinescu este utilizarea pitorescului ca pretext al leneviei şi dezordinii. Ca să reliefăm modificările ivite în judecarea vestigiilor, e destul să comparăm două texte publicistice. Urbea e admonestată cu asprime pentru înapoie-

rea edilitară[1] : „Dați-mi voie să vă spun că Bucureștiul nu e murdar ci urît. A, poate să aibă farmec, asta e altă socoteală, poate chiar să cuprindă detalii de înaltă valoare artistică (sînt de această părere) — însă orașul în întregul lui este oribil." Și apoi urmează argumentarea : „Eterogenitatea construcțiilor, lipsa în general de gust arhitectonic, distribuirea proastă a spațiilor, lipsa monumentelor vaste, în blocuri mari de piatră, a piețelor perfect definite, a obeliscurilor, a columnelor, a fîntînilor, execuția în material ieftin și meschin a blocurilor, prezența a mii de bordeie, crăparea și ciuruirea trotuarelor, iregularitatea pavajelor, acestea și încă multe altele fac din București un oraș fără noimă, pestriț, fără a fi pitoresc, mizerabil, peticit". Îl sperie „creșterea improvizată", „crima de lès-edilitate". Cu tărie e subliniată incompatibilitatea tîrgului fanariot cu cerințele vieții civilizate : „Bîlciul acesta, văruit și măturat de edificii dizgrațioase și gherete de lux, nu va fi niciodată curat în sensul nobil al cuvîntului". Finalul e un apel la acțiune, în stilul imperativ patetic familiar autorului : „Să construim, acesta e cuvîntul de ordine".

După zece ani[2] se sconteazā, totuși, pe o integrare a formelor muzeale, în măsura în care ele nu contrazic actul de renaștere urbanistică. Din vina celor din trecut, mai persistă multe cusururi : lipsă de sistematizare, canalizare proastă, pavaj rău, străzi inundabile și pestilențiale la periferii. Dar în perspectiva înnoirilor și reorganizării, Capitala păstrează farmecul ei specific. „Calitatea dominantă a orașului București este de a fi un alb cretos și dulce, care absoarbe soarele fără a produce fulgerele marmurii. Privit de sus, cu coloniile sale de blocuri paralelipipedice în var, mai mult ascensive decît orizontale, risipite printre grădini și pe marginea lacurilor, orașul stîrnește o mare impresie de voioșie și nu este esențial deosebit de acela mult mai redus, o veritabilă livadă semănată cu căsuțe din epoca desenelor lui Raffet, Bouquet și Doussault. Există orașe sumbre, orașe policrome sau monocrome, orașe învăluite în ceață sau de un

[1] Cronica mizantropului : *A mătura și a construi* (*Națiunea*, 21 martie 1947).

[2] Cronica optimistului : *București*, *Contemporanul*, 5 iulie 1957.

cenuşiu dur de piatră. Candoarea Capitalei e vibrantă şi aeriană."

Bucureştiul, oraş istoric, conţine admirabile piese vechi de arhitectură, biserici albe şi roşii. „Frumuseţea lor e miniaturală, şi marile blocuri le fac reverenţios loc printre ele, retrăgîndu-se la o distanţă respectuoasă."

Propuneri ? G. Călinescu sugerează scoaterea şi izolarea din învălmăşeală a capodoperelor graţioase. Dacă arhitectura civilă a evoluat mult şi prea repede — sporirea extraordinară într-un secol şi jumătate a Bucureştilor —, e necesară o redistribuire a spaţiilor pe care climatul social politic nou o stimulează. Un elogiu e închinat strălucirii tradiţiei : bătrînele „hoteluri", specimene în stil neobrîncovenesc (ziduri văruite, portaluri de piatră sculptată, loggia cu balustradă de lemn), se profilează de o mare frumuseţe. Sintetic, G. Călinescu distinge „simfonicul alb al oraşului". Imensa grădină şi-a păstrat formula veche. În interiorul ei, noile bastioane moderne (Griviţa roşie) constituie soluţii de regenerare a istoriei. Aceeaşi mîndră şi severă triere o remarcăm şi în caracterizarea altor aşezări urbane. Despre Iaşi : „Oraşul e curăţat de vechiul jeg, descurcat, împlinit cu noi clădiri. Oricît m-ar atrage pitorescul, admit că acesta e drumul adevărat, indicat de imperativul progresului, şi ca mîine cele cîteva puncte cardinale istorice se vor desprinde mai bine dintr-un Iaşi modern, industrial şi cultural, sistematizat fără rupere cu trecutul."

Arhitectura febrilă din epoca nouă e o supapă de revărsare a acumulărilor de vigoare. În omagiul închinat sforţării rodnice, romanele stăruie firesc asupra meseriei care concurează înfăptuirile divinităţii. G. Călinescu revine mereu la ideea monumentului-pivot în arhitectură, centru al activităţii citadine. Adesea e deplînsă absenţa în Oraşul imaginar a unui focar (catedrală-turn comunal) care să constituie un punct de referinţă, un etalon. Depăşind sfera arhitecturii, descoperim aici iarăşi extrema bifurcare a planurilor : între centru şi periferie se creează distanţa de la sublim la comic. Împinse mereu mai la margine, zonele infectate rămîn adăpostul fiinţelor în descompunere, ieşite din actualitate, secate de resurse vii. Pe înălţimile maiestuoase care domină Cetatea ideală se oficiază cultul energiei şi al frumosului.

Coloanele, pilaştrii, monumentele nu sînt o lume inaccesibilă, ele sînt deschise forţelor sănătoase, senine, apte de creaţie.

Nostalgica pendulare de la centru la periferie pe care o trăieşte Mateiu Caragiale dispare la G. Călinescu. Opac la orice fascinaţie a vetustului, autorul *Scrinului negru* închipuie un cadru fastuos pentru declanşarea puterii vitale. Nu are însemnătate acum cît se mai poate amenda, pe alocuri, din fantezismul unor proiecţii prea livreşti, utopice. În orice caz, peste atributele de salubritate şi organizare modernă, civilizaţia *simfonicului alb* pe care o cîntă G. Călinescu ascultă în intenţie şi de legile frumosului etern.

ANTIPEISAJ

Nimic nu ar mărturisi mai flagrant ideea demisiei de la menirea demiurgică decît integrarea apatică în ambianță, în cadrul secular. Natura este sursa tuturor primejdiilor, sursa resemnării și a amorțirii. Cînd concepe Cetatea imaginară, eroul lui G. Călinescu tinde tocmai spre o materializare a spiritului activ, întreprinzător. Numai Orașul, socoate el, poate apăra individul de tentațiile inerției. Pentru a intra în timp, în istorie — adică pentru afirmarea energiei constructive —, trebuie să se petreacă mai întîi ieșirea din natură. De aceea, în viziunea călinesciană, arhitectura aduce dovada depășirii unei stări de inferioritate. Edificiul e un produs al omului, o reorganizare a materiei, care indică elocvent schimbarea relației între ființa cugetătoare și univers. Se șterge impresia de supunere și umilință, de acceptare a datului și se creează premisa sfidării mîndre, reconfortante. Aceeași repulsie față de placiditate (temă obsedantă la G. Călinescu) decide și actul de a zidi spre stele, de a inaugura o altă grandoare. De nenumărate ori, Ioanide proclamă, ca un imperativ, nevoia ca arhitectura să se purifice de orice natură vie.

În dinamica metaforică a lui G. Călinescu, acțiunea umană începe o dată cu ridicarea unui spațiu acoperit. Cu ce scop ? Nu se propune numai o altă distribuire a pămîntului, a apei, a focului și, implicit, condiții noi de existență în sensul unui trai salubru, cu tot confortul civilizației. Spațiul acoperit permite eliberarea unor nebănuite resorturi de vitalitate. Cum se desfășoară procesul G. Călinescu ne explică dezvoltînd antinomia construcție-natură, care coincide, la o altă treaptă, cu antinomia centrală fecunditate-

sterilitate. Ce altceva e orașul, cu clădirile și străzile simetrice, decît, cum am reținut, un paravan care întrerupe contemplația !

Ferit de freamătul hipnotic al naturii, omul poate gîndi și poate interveni efectiv în desfășurarea evenimentelor. Declarînd că fuge de orice peisaj care predispune la contemplație, afirmație la care am mai apelat în demonstrația noastră, Ioanide dorește să consacre, în felul lui voit paradoxal, o terapie care înlesnește meditația productivă. (Emise, cu o efervescență nu lipsită de cochetărie, cugetările evită, adesea, gravitatea — ceea ce se include în tonul în genere jovial al narațiunii —, dar ele sînt departe de a fi incidentale.) Nu surprinde pe nimeni că regresiunea în romanele lui G. Călinescu are loc în singurătate, în afara teritoriului stăpînit, repartizat de om. Hăituiți, într-o fază de degenerescență, cei doi Gavrilcea străbat un ținut pustiu, părăginit, vaste pîlnii, prăpăstii amețitoare, un amfiteatru silvestru colosal, pe deasupra căruia condori, păsări mari de pradă, plutesc amenințător. Fantasticul morbid al priveliștii, tratat cu o doză de causticitate, e un corolar al lipsei de eficacitate pe planul acțiunii.

Nu reprezintă o dezmințire faptul că în *Scrinul negru* contestația categorică e uneori ocolită : scriitorul își nuanțează punctul de vedere, admite posibilitatea unei concilieri. Ea depinde însă de inițiativa omului, e tot o probă a capacității sale proteice, a resurselor de adaptare aparentă în vederea aceleiași biruinți. Pentru proiectele edilitare la sate, arhitectul recunoaște existența unei alternative : ori triumful ordinii umane, ori simularea abandonului. Este vorba doar de simulare, în măsura în care superioritatea ideii creatoare se realizează pe căi ocolite, cu false reverențe, care nu schimbă esențialul raportului. Un arhitect avizat ține seama de particularitățile panoramei și stabilește o concordanță între stilul construcției și fundal. Amestecul de formule e un nonsens („altfel înseamnă a mînji iarba cu var"). La un moment dat, întîlnim chiar admirație pentru casa țărănească pierdută între copaci și pășune, pătrunsă de aromele pămîntului. Situat în acest perimetru, rolul arhitectului e să plăsmuiască un cort mai durabil. Plimbarea incită fantezia lui Ioanide, care anunță : „Am să fac niște odăi pa-

vate cu piatră, cu tavan în grinzi de stejar şi blăni de brad, cu ferestre în chenar de granit". S-a produs o atenuare a vehemenţei în polemică, deoarece tatăl lui Tudorel descoperă acum putinţa de a fructifica, prin includere şi subsumare, chiar virtuţile cadrului existent: „În realitate, omenirea, cunoscînd energiile line ale naturii, va trăi în grădini imense şi într-o linişte paradisiacă". Acestea sînt însă detalii, retuşuri inerente la o pornire prea discriminatorie. Ele corectează ceea ce e auxiliar, cu mărinimia învingătorului, sigur pe convingerile sale.

În termenii fundamentali, opoziţia se menţine intangibilă. Din refuzul naturii derivă inevitabil îndoiala în faţa oricărui adăpost care nu e alcătuit trainic de om. Ioanide nu crede în idilicul rural. E o iluzie că se poate instaura calmul suveran pe elemente fragile, efemere, vulnerabile. („Cînd vaca roade temelia casei şi fluturii se strîng pe capul meu, asta este o indiscreţie nepermisă. Liniştea se obţine cu linii şi spaţii.") Bucolicul e privit de G. Călinescu cu scepticism. Verva sarcastică se exersează, cum am arătat, ca să ridiculizeze mitul reîntoarcerii la ipostaza edenică în primitivismul naturii. Nu în zadar susţine Ioanide că e atinsă treapta sublimă a melancoliei numai prin cultivarea marii geometrii. De identificat raiul poate fi doar în fabulosul urbanistic, cu enormele proiecţii, în care omul îşi găseşte relieful de grandoare. Cînd în faţa ochilor se profilează schelele viitoarelor ansambluri arhitectonice, Ioanide are prilejul să celebreze ascendenţa frumosului fabricat asupra celui natural: „O astfel de schiţă aeriană de lemnărie era mai agreabilă decît o pădure".

Din nou G. Călinescu se separă astfel de traseul balcanic al prozei române, cu care păstrează doar unele afinităţi, remarcate altădată. Nu se mai efectuează aici elogiul percepţiei fruste, contactul cu lumea încetează de a mai provoca reacţii la nivelul epidermic, în explozii de culori şi miresme. Dacă E. Lovinescu deplîngea predominanţa senzorială, îngustimea ariei şi cerea ca literatura să nu mai trăiască doar din simţuri, G. Călinescu, ca şi alţi prozatori proeminenţi, răspunde apelului printr-o desfăşurare plină de inedit. Între nevoia de urbanizare şi de obiectivare a epicului şi tentativa romanescă a lui G. Călinescu se pot face numeroase apropieri.

Fiindcă Orașul e o stavilă, care asigură răgaz pentru zămislirea ideii, citadinismul echivalează la autorul *Bietului Ioanide*, s-a putut deduce, cu o infuzie de intelectualitate. Se închide, într-adevăr, un filon al neliniștii cosmice — spaima în fața vidului, necontenita încordare a instinctelor pentru prevenirea pericolului, latent pretutindeni în natură. Nu piere însă totodată și mobilul resemnării, care duce spre pasivitate și leneșă indiferență ? Cît timp se menține în afara mișcării, indolent și contemplativ, eroul e refuzat de istorie, e condamnat să fie sterp. Merită să semnalăm că acest impas al atitudinii contemplative a fost observat cu agerime, aproape concomitent, de unii dintre cei mai străluciți exponenți ai gîndirii românești.

Citadinismul ajunge pentru G. Călinescu climatul în care se poate închega o nouă tipologie, caracterizată prin alianța dintre voința de acțiune și spiritualitatea elevată. Rămîne de examinat în ce grad fiorul tragic existențial, pe care-l poate difuza (motivat social-istoric) prezența insului în unele mari aglomerări, în metropolele tentaculare — problematică majoră în literatura secolului —, are un ecou în romanele lui G. Călinescu. Oricum, și prin prisma specifică de abordare a urbanului, cu complexa și rafinata demonstrație a noii condiționări umane, autorul *Bietului Ioanide* se înalță pe o orbită de universalitate, se înscrie în confluența unor curente prodigioase ale prozei europene.

O LECȚIE DE DURABILITATE

Preocupat de adecvarea noii tipologii, cu relieful ei spiritual, la cadrul citadin, G. Călinescu și-a concentrat atenția asupra resorturilor de adaptare ale omului de artă (destinul lui Ioanide).

Cum poate intelectualul, ființă fragilă și visătoare, să îndeplinească o menire profetică în Cetate ? Pe G. Călinescu întrebarea l-a obsedat, nu numai pentru că voia să rezolve o ecuație de psihologie. Lui, freamătul vieții publice i se părea și un teren propice de lecuire a unei debilități. Artistul prinde puteri cînd simte solidaritatea aspră a mulțimii. Mai mult, locul lui e în arenă și fiindcă în elucidarea dilemelor existenței lumina spiritului se arată necesară și extrem de fecundă. Odată situația limpezită teoretic (nu există nici o incompatibilitate între zborul astral al fanteziei și intervenția vie în treburile Cetății), G. Călinescu s-a avîntat el însuși, cu ardoarea lui mereu juvenilă, în publicistica politică. A scris nenumărate articole, a condus ziare, a participat febril, pasionat, la întruniri de amplu răsunet și, peste tot, metafora lui sclipitoare de inteligență și de generozitate a sintetizat plastic, ca o efigie, un moment, o stare de spirit a deceniilor postbelice. Depășirea indiferentismului și estetismului la Ioanide, pe calea adeziunii la revoluția socială și morală, o identificăm și la G. Călinescu.

Răsfoind culegerea *Texte social-politice* (1944—1965), apărută în Editura Politică, observăm insistența cu care autorul *Bietului Ioanide* revine asupra rostului vieții de cărturar. Tratînd pe larg tema comportării etice a omului de artă, în convergență cu opțiunile estetice, reflecțiile lui G. Căli-

nescu propun, implicit, un model, reprezintă o pledoarie pentru omogenitatea de atitudine în scris și în viață.

Desprindem din aceste pagini că pentru spiritele cele mai înalte ale timpului nostru politicul e un mediu normal de canalizare a energiei vizionare și practice. Nimic din ce se petrece nu îi poate fi indiferent intelectualului, exponent al neliniștilor și aspirațiilor celor din jur, conștiință care preia responsabil povara unui mandat. Act de angajare, devenit organic, imposibil de evitat, gestul politic al cărturarului e așteptat cu legitimă curiozitate. În continuitatea unor convingeri democratice, larg umaniste, G. Călinescu anunță, de aceea, încă în septembrie 1944, un program de activitate jurnalistică de o fericită coerență : „Vrem să trezim în toți mîndria de a reprezenta o unitate plană, poporul, să-i învățăm satisfacțiile vieții active și pline de gînduri, civilizația înaltă, confortul, monumental și frumosul, înfrățirea și libertatea, comandamentele patriei. Ne străduim pentru acel om nou, stăpîn pe toate bunurile civilizației moderne, respectuos nu mai puțin cu bunurile acumulate, care voiește să se bucure de ele fără îngrădiri."

Pentru autorul *Bietului Ioanide* bruta care a propagat teze barbare și a asasinat oameni de seamă ai țării nu este numai un fenomen dizgrațios estetic. Gavrilcea cel bubos reprezintă o plagă rușinoasă, iar intelectualul care se respectă e dator să-i dezvăluie fizionomia, să prevină repetarea ororilor, să ia parte la acțiunea de asanare morală. Visul în care apar fantomele sinistre, ucigașii lui Iorga și Madgearu, e o pagină vibrantă, de cutremur în fața ororii și de condamnare a fascismului. Credința nedezmințită în om și în rațiune, în esența tămăduitoare a culturii va străbate întreaga publicistică nouă.

Întîi de toate, patosul lui G. Călinescu se învestește într-o pledoarie. O pledoarie pentru reabilitarea cărturarului, într-o etapă de elanuri primenite. El nu mai e un ins de prisos, pierdut în nori, inutil în Cetate. Din consumul lui de energie se nasc marile invenții ale minții și imaginației. O firească comunitate (de efort, de speranțe, de idealuri) îl apropie de oamenii uzinei și ai ogorului. „Nu există decît o singură muncitorime, de la lumina creierului pînă la tăria brațului. Între Michelangelo și pietrar nu este deosebire în

această lume a materiei. Firește, este una, valabilă în absolut, Michelangelo era un pietrar de geniu. Pentru asta, Michelangelo nu și-a părăsit o clipă mentalitatea lui de breslaș.“

În sprijinul inițiativelor de înfăptuire după Eliberare a unui front unitar între proletariat și straturile cele mai avansate ale intelectualității, G. Călinescu militează pentru instaurarea unui climat de strînsă colaborare reciprocă. Dacă omul de artă nu mai este un apatic, sustras din mișcarea istoriei, lipsit de vocație practică, „trebuie să mai recomand oare muncitorului manual pe confratele lui intelectual și să-l îndemn să-l privească încrezător?“, întreabă el. Este explicată răbdător condiția umană a cărturarului, care sacrifică, pentru chinurile creației, tihna materială a traiului. „Lucrătorii manuali să afle, frățește, că sînt intelectuali cu titluri pompoase, care cîștigă mai puțin decît unii dintre ei.“ La argumentele cele mai elocvente recurge G. Călinescu cînd invocă marile proiecții umanitare ale spiritului de care au beneficiat generații succesive: „Este însă un merit mai mare care se cade să ridice pe cărturar în ochii proletariatului manual: acela de a fi gîndit la problema fericirii mulțimii“. Din antichitate și pînă în prezent, filozoful și artistul construiesc planuri economice și republici utopice, încercînd uneori a le găsi cadrul concret. Tot ceea ce înseamnă nedreptate socială, inegalitate, arbitrarietate despotică — a provocat riposta temerară, plină de risc, dar consecventă în demnitate, a marilor gînditori. Concluzia lui G. Călinescu: „Așadar, a face să se dezvolte cultura înseamnă a face să propășească oamenii vii care o reprezintă. Nu e de ajxuns ca un scriitor sau un savant să fie sătul, în sensul vulgar al cuvîntului; el are nevoie de lux ca să viseze. Spune-mi ce visezi ca să știu cine ești. Marx, Lenin au fost niște visători ale căror vise s-au realizat cel puțin într-o parte a lumii. Să-i hrănim, să-i facem fericiți pe visători.“ Și apoi precizarea, formulată cu o mîndrie firească: „Ludovic al XIV-lea n-a rămas în istorie prin miniștrii lui de finanțe sau de economie; el a rămas în istorie fiindcă a protejat pe Racine, pe Molière, pe Boileau și fiindcă a comandat lucrări lui Perault și Monsart. Ceea ce atunci părea o risipă, acum sînt bunuri

economice înscrise într-un buget, sînt bunuri care atîrnă mult mai greu decît toate lingourile de aur."

Să nu ne amăgim. G. Călinescu cunoaşte prea bine vulnerabilitatea firii de artist şi o mărturiseşte. El cere muncitorului manual să ia sub ocrotirea sa pe cel intelectual şi să-i suplinească infirmităţile structurale. Cît de rătăcit poate fi artistul uneori pe terenul vieţii imediate şi de lipsit de apărare în faţa loviturilor, din pricina sensibilităţii excesive — compensaţiile întrec cu mult lacunele. Altădată, aminteşte, nu fără o paternă îngăduinţă : „Evident, un mare intelectual se întîmplă foarte adesea să fie şi un mare copil (dar nu obligatoriu)". Acest „copil" trebuie protejat şi deprins cu tact şi răbdare să înfrunte greutăţile, să capete siguranţă de sine, să fie inoculat cu vitalitate. Dintru început, G. Călinescu elimină o categorie din discuţie, subliniind că „jumătăţile de intelectual, prin oportunismul lor, prin lipsa lor de linie şi conduită, prin trădările lor «de clerici», au speriat pe drept cuvînt pe fraţii lor muncitori cu palma". Pe acest plan nu admite compromisul, lui îi repugnă setea de înavuţire, de putere, de privilegii a cărturarului.

Politica nu e o cale de corupţie, un prilej favorabil de a urmări un post şi o promovare socială : „Dacă cumva vreo ambiţie ascunsă mă incită cu relativa rezonanţă a numelui, apoi numai literatura dă adevăratele şi durabilele satisfacţii. Am în stat o misiune foarte onorată. Sînt sărac şi nu vreau să fiu bogat, am o repulsie congenitală pentru orice combinaţii neoneste, sînt leal şi disciplinat cu o mică rezervă de recalcitranţă şi independenţă, nu fac şi nu scriu nimic împotriva convingerilor mele, gîndesc dialectic (cu alte cuvinte, gîndesc realmente), însuşindu-mi şi punctul de vedere contrar pînă la limitele adevărului, sînt curajos în opinii, ponderat şi cuviincios în expresie, iau lucrurile filozoficeşte, mai de sus, ca să nu cad în erorile optice pasionale, sînt idealist şi optimist, nu fără viziune pozitivă a lucrurilor, nu văd mai bine ca alţii, dar experienţa mi-a arătat că nu văd nici ma irău". Se poate alcătui deci un Cod de conduită a intelectualului din observaţiile disparate cuprinse în volum, un Proiect de educare şi autoeducare. Intelectualul adevărat îşi expune opinia de cetăţean sub imperiul obiectivităţii, nu-şi schimbă părerile de azi pe mîine, trăieşte din propriile şi onestele mijloace, nu cutreieră ministerele şi

forurile publice ca veşnic solicitant, judecă singur şi subscrie la alte judecăţi cu soliditate, după matură chibzuinţă.

Exemplul suprem îl oferă însă tărîmul creaţiei. Acolo cărturarul trece proba de foc : dorinţa de a pătrunde şi răspîndi adevărul, într-o relaţie neîntreruptă de transmisie cu publicul. „Cînd cititorul arată ostilitate faţă de o poezie prea alambicată şi nedumerire în faţa unei proze ce se pierde în analize de stări insolite şi ceţoase, nespunînd nimic despre oameni, el are, esteticeşte, un sentiment just. Marea artă e o expresie a vieţii elementare şi în principiu vorbeşte sufletului obştesc." Fireşte, artistul năzuie spre formele de durată, vaste generalizări ale tipologiei, puncte de reper absolute. „Însă ca să ajungi pe promontoriul de unde se zăreşte viaţa în universalitatea ei, trebuie să te urci pe treptele evenimentelor..." „Marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor..." „Un artist apatic şi nevibratil la timpul lui e un estet debil. Toţi marii poeţi, aşa de abstracţi în opera lor, au fost ca oameni nişte cetăţeni viguros polemici, cu pasiunea civicului."

Cine cunoaşte opera lui G. Călinescu nu se poate reţine să nu înregistreze şi în aceste texte similitudini de atitudine şi de preferinţe. Gazetăria e anticamera din care poţi desluşi fastuosul mobilier din marile încăperi. Ca şi masivele romane, publicistica e străbătută, evident, de o chemare spre altitudine. „Nu poţi visa cetăţi grandioase, mari monumente, pieţe publice, fîntîni fără un simţ al colectivului", susţine G. Călinescu. „Hotărît, cîtă vreme nu vom avea aspiraţia marilor construcţii, vom fi într-un stadiu de cultură inferior." Unde a avut ocazia, G. Călinescu a polemizat cu un anumit spirit de umilitate şi fărîmiţare, de avînturi joase, veşnic moderate. Cînd ghiceşte prezenţa în vecinătate a lui Pomponescu, autorul *Bietului Ioanide* are un rictus de silă, adoptă tonul mustrător, nu lipsit de un imbold pedagogic : „Vedem grandiosul, dar nu-l pricepem. Nu vedem mare fiindcă ţinem ochii mici. Trebuie să-i deschidem." Atras de forfota muncii, G. Călinescu vizitează şantierele şi fabricile oraşului. Din gura rotundă a unui cuptor fîlfîie cîteva petale flăcăroase, apoi o vînă aurie, un vin de foc ţîşneşte în această pivniţă a lui Auerbach, în care însă nimic nu e iluzie magică. O artifiţie fantastică, o adevărată constelaţie

de scîntei mari şi mici se aprind şi se sting în jurul fîntînii de oţel topit. Imaginea va reapare în *Scrinul negru*, ca o celebrare, într-o propensiune caracteristică spre gigantic, a forţei demiurgice a omului. Raporturile lui Ioanide cu climatul nou al muncii reprezintă în roman o fericită ilustrare (deşi cu unele accente convenţionale semnalate) a tezelor publicistului G. Călinescu cu privire la rostul intelectualului în cetate.

Drumuri de comunicaţie duc de la un versant la celălalt, indicii ale temelor-obsesii, teme fundamentale într-o creaţie autentică. Dacă vrem să definim, de pildă, *solaritatea* artei lui G. Călinescu, nu trebuie să uităm, în nici un caz, destăinuirea (care nu e o simplă ironie) repetată şi aici, că el nu contemplă luna : „Tu nu eşti astrul meu, o, lună,/ ce numai noaptea te deschizi". Căci, invocăm o remarcă mai veche a criticului, „ora clasică este amiaza". Ca şi Ioanide, alter-ego nedespărţit, G. Călinescu a circulat în oraş „sub regim solar egal", ca să poată scruta în toată transparenţa frenezia existenţei umane.

Pretutindeni întîlnim la G. Călinescu aceeaşi sfidare mîndră a perisabilului. Nu ce e trecător are însemnătate, ci faptul care clădeşte măreţ şi durabil. Această patimă a construcţiei explică rolul pe care îl propune consecvent Oraşului, cadru pentru realizarea efortului spre monumental. Cît timp intelectualul, cu toate fragilităţile lui, aderă la acest patos al construcţiei, decis să intervină activ, temeinic, responsabil la ridicarea a ceea ce are şanse să rămînă, să reziste trecerii timpului — el capătă puteri sporite, simte imensa eficacitate a comuniunii cu mulţimea. Sub această zodie, cultura e, firesc, robustă şi optimistă.

Lecţia esenţială a lui G. Călinescu pe care o transmite şi eroul lui favorit, Ioanide, este lecţia creaţiei durabile.

METODA

ARIA DE INVESTIGARE

Dacă analizele criticului s-ar asemăna cu cercetările întreprinse de un detectiv, el n-ar găsi lesne în romanele lui G. Călinescu probele care să ducă la dezvăluiri complete. Există multe piste false, derutante. Malițios, autorul complică adesea situațiile, le învăluie într-o ceață a misterului. Spre a descoperi firele secrete, criticului i-ar trebui un cifru. După lectura marilor romane (*Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*), el ar străbate, atunci, labirintul de interpretări posibile, fiind edificat asupra motivelor narative fundamentale, detașate, undeva, în stare nudă. Rolul de cifru pentru opera epică a lui G. Călinescu îl poate deține, credem, *Cartea nunții.*

Cronologic, *Cartea nunții* (1933) este primul roman al lui G. Călinescu, dar cartea poate fi discutată și ca o anticipare a operelor ulterioare, a structurii epice închegate. În *Cartea nunții* sînt prefigurate aproape toate motivele narative fundamentale pe care, de aceea, le-am și discutat pornind de la optica adoptată atunci. Totuși, primul roman nu poate fi socotit pe deplin coagulat, de sine stătător. Apar scînteierile forței epice, dar construcția în ansamblu e deficitară. Destule persoane rămîn schițate în raport cu subtilele stări sufletești descrise mai tîrziu, iar succesiunea intrigii suferă în multe privințe. Scriitorul se autosancționează, nu fără cochetărie, calificînd cartea „un exercițiu minor", ceea ce de bună seamă nu e adevărat. Cel dintîi volum trebuie judecat mai curînd, în dependență de celelalte, ca o uvertură care anunță abia revelațiile și prezintă nedisimulat, în forme imediate, limpezi, ideile.

Cu *Cartea nunții*, G. Călinescu începe studiul seriilor caracterologice. Ambiția de a defini și clasifica îl împinge spre cercetarea vieții morale. Din primele pagini, în tren, iritarea tînărului Jim pornește de la neputința de a integra categorial portretul unei fete: „Ascunsă între palme, fața contemplativă îi rămînea nedefinită în liniile ei morale.“ Mătușile lui Jim deschid șirul profilurilor posomorîte, care populează opera narativă. Ne-am străduit pînă acum să stabilim înrudirea, din punctul de vedere al constituției psihice, între aceste locatare ale „casei cu molii“ și membrii familiei Tulea (*Enigma Otiliei*), reprezentanții cercului lui Saferian (*Bietul Ioanide*), invitații Șericăi Băleanu (*Scrinul negru*). Portretele sumare, dar frapante, din *Cartea nunții* vor fi dezvoltate, nuanțate, travestite, sub diverse văluri, fără ca filiația fundamentală să dispară.

Știm acum că fenomenul care îl solicită pe romancier este deprinderea personajului cu un automatism care anulează treptat funcțiile creatoare. O pornire devoratoare unilateralizează individul, îl mecanizează, de aceea reacțiile se repetă și sînt previzibile. Clasificate, figurile din *Cartea nunții* exprimă vicii ale formației umane, vicii esențiale. Ca să studieze atrofierile produse, autorul caută mobilurile lăuntrice, resorturile psihice subterane, antecedentele și legăturile cauzale. În *Cartea nunții* se acordă întîietate explicației biologice. Romanul descoperă, însă, fără să stăruie, și impulsuri de ordin mai larg social-istoric, care favorizează, în ultimă instanță, monomaniile, ca moduri de alienare. O dată cu *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*, sporește însă considerabil efortul de încadrare a personajului în epocă și de aprofundare a caracterizărilor psihice. Adept al unei viziuni fixiste asupra comportamentului, G. Călinescu alcătuiește totuși și *Cartea nunții* ca un roman modern. Cum se împacă reducția psihologică (extragerea unei unice trăsături atotdominatoare) cu cadrul de autenticitate și stufozitate al romanului modern? Ceea ce salvează personajele de rigiditate și arbitrar este decizia autorului de a zugrăvi procesul deformării ca o traversare de la normal spre anormal, ca o ieșire din făgașul comun. Concentrația pe o singură dimensiune nu apare ca o ipostază firească a personalității umane, ci ca un efect nefast al unei abrevieri. Pe G. Călinescu l-au tentat, din prime-

le pagini, tipurile care au atins o fază de fixație ciudată, pe care o descrie cu intuiția unui diagnostician și cu satisfacția ascunsă a unei răzbunări. Prisma de observație implică, încă din *Cartea nunții*, utilizarea comicului. Plecînd de la aceste distincții, am urmărit de fapt metamorfoza tipurilor călinesciene, de la datele germinale din primul roman pînă la manifestările multiple, arborescente, înregistrate de *Enigma Otiliei* sau de *Bietul Ioanide*.

Premise solide de cercetare și numeroase sugestii în stare incipientă pot fi găsite în comentariile criticii mai noi (am apelat la ele în decursul analizei), comentarii care au meritul de a fi consfințit, bunăoară, că *Enigma Otiliei* este un moment de seamă în proza română citadină, prin radiografia exactă a rapacității familiei de o anumită apartenență. La apariție, cartea a fost judecată cu destulă moderație, adversitățile, pe care criticul le provocase, stînd la baza unor opinii rezervate, unele chiar de contestare a vocației sale de romancier. O cronică sobră, substanțială, cu aprecieri temeinic fundate, aparține lui Pompiliu Constantinescu.[1] Ne-am referit, mai ales, la interpretările înregistrate în ultimii ani, fiindcă ele cuprind multe observații prețioase și fiindcă, în unele cazuri, e necesară, socotim, o confruntare amplă de păreri, o dezvăluire a contradicțiilor existente latent în afirmațiile criticilor.

Să-i dăm însă Cezarului ce-i al Cezarului : *Bietul Ioanide* e capodopera literaturii române din ultimele decenii. G. Călinescu semnalizează teritorii necunoscute romanului autohton și le explorează apoi magistral, fără să fie stingherit că nimeni înaintea lui n-a deschis pîrtiile. Pe meridianul pe care se situează *Bietul Ioanide*, tradiția literară națională nu e prea bogată, și se poate spune că autorul a cuprins într-o unică lucrare experimentele preliminare și sinteza finală. Nimic din bîjbîielile începutului nu recunoaștem în această defrișare, stringența, rigoarea, unitatea investigației efectuate par a fi rezultatul unor perioade lungi de șlefuire succesivă. Din incursiunile noastre de pînă acum s-a putut deduce caracterul exemplar al cărții. După *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* nu confirmă numai un transfer de preocupări narative

[1] *Vremea*, 1938.

şi cristalizarea strălucită a concepţiei epice la G. Călinescu, dar, evident, şi efectul binefăcător, fertil, al unei înţelegeri deschise asupra istoriei. Unele obiecţii întemeiate, formulate în anul primei editări, au fost exagerate peste măsură, iar perspectiva critică a romanului nu a fost sesizată pe deplin. Prea timide au fost şi tentativele ulterioare de a instala romanul lui G. Călinescu pe piedestalul care i se cuvine. Cu *Scrinul negru*, anumite intenţii ale scriitorului au devenit mai clare, iar erori existente în *Bietul Ioanide* au fost corectate în mod vizibil.

Mai mult chiar decît *Bietul Ioanide, Scrinul negru* refuză însă clasificările limpezi şi definitive cu care criticii îi place adesea să opereze. Inegalităţi de construcţie au pus aici în derută pe comentatori. Pot fi găsite în imediată vecinătate pagini de excepţională intuiţie, în alcătuirea portretelor şi în proiecţiile comice groteşti, cu pagini de exaltare subiectivă a figurii eroului principal şi de reprezentare convenţională a unor aspecte din viaţa muncitorimii.

Dacă o anume neconcordanţă între planurile cărţii îngreunează aprecierea, nu se poate face abstracţie nici de dificultatea, implicată mai apăsat ca altă dată, în varietatea de procedee folosite şi intersectate cu premeditare de romancier. Al. Piru subliniază caracterul polivalent al construcţiei epice din *Scrinul negru*. „Romanul poem, romanul povestire, romanul dramă, romanul epistolar, romanul anchetă, romanul portretistic, romanul raport, romanul dosar al unei existenţe — toate acestea sînt numai cîteva din procedeele artei romancierului prodigios, multilateral, care este G. Călinescu."[1] Obligaţia criticului este de a observa viziunea ordonatoare, care asigură coerenţa şi justifică componentele eterogene. Fireşte, apoi, că *Scrinul negru* este o parte a unui întreg şi că trebuie să perseverăm în a dovedi şi pe planul organizării narative continuitatea unor preocupări şi obsesii artistice. După cum *Cartea nunţii* conţine, în embrion, traseele-cheie ale prozei lui G. Călinescu, *Scrinul negru* tinde să fie şi o recapitulare, la o fază sintetică. Pentru demarcarea ariei de investigaţie, insistăm asupra ultimului roman, ceea ce ne permite să reamintim şi solicitările diverse existente în

---

[1] *De la „Cartea nunţii" la „Scrinul negru", Gazeta literară*, nr. 26 (537), 1964.

volumele anterioare. Reîntîlnim temele predilecte ale scriitorului : lupta pentru avere și consecințele ei în structura familiei (*Enigma Otiliei*), relația între cultură, creație și pofta de privilegii (*Bietul Ioanide*). E dusă pînă la consecințe finale cronica parvenitismului : retorica matrimonială a lui Stănică Rațiu și carierismul de tip politicianist, evidențiat de profesioniștii culturii burgheze : Pomponescu, Gonzalv Ionescu, Sufletel, Hagienuș. Cei doi din urmă, care reapar în *Scrinul negru*, ating punctul de dezintegrare abia în epoca nouă, ostilă lenei intelectuale și cupidității. *Scrinul negru* dezvăluie însă, cum am precizat, și alte forme ale parvenirii. Caty Zănoagă, de pildă, urcă treptele bogăției, ale rangului social prin mijloacele seducției feminine și prin calculul rece și sigur pe care îl dovedește în afaceri.

Revine tema educației, esențială pentru definirea romancierului. Am arătat că în *Scrinul negru*, pregătirea pe toate tărîmurile a lui Filip, ultimul vlăstar al unei familii aristocrate, capătă o funcție simbolică de ordin polemic. Nu se stinge nici vechea năzuință a lui Ioanide de a transmite un mesaj generației viitoare, de a iniția (de exemplu, sfaturile către eventualii copii).

De confruntarea cu lumea înconjurătoare a omului dotat, de o factură spirituală superioară, se ocupă și *Enigma Otiliei*. Faza este însă abia conturată, Felix fiind doar la primele revelații, încă puțin diferențiat de mediu. Cu *Bietul Ioanide*, romancierul abordează nemijlocit tema raporturilor dintre geniu și contemporani într-o societate în care avînturile cutezătoare sînt brutal retezate. La o altă vîrstă, în *Scrinul negru*, arhitectul își poate înfăptui aspirațiile, premisele inadaptării sînt eliminate, iar atașamentul ardent la revoluția populară pecetluiește posibilitatea unei comuniuni între artist și colectivitate. G. Călinescu are acum prilejul să înfățișeze peisaje ale lumii noi, cu care intră în contact eroul principal. În timp ce monologul interior al lui Ioanide, cum remarcă Paul Georgescu[1], se impune bogat în sugestii, confruntarea cu epoca e totuși insuficientă, decorul prefacerilor rămîne cam abstract.

---

[1] *O privire asupra prozei românești contemporane*, *Viața românească*, nr. 8, 1964.

Atît *Bietul Ioanide*, cît și *Scrinul negru* manifestă veleități de cronică. Sînt descrise retrospectiv momente de semnificație din istoria social-politică a ultimelor decenii. Dacă aristocrația nu se ivea decît episodic în *Bietul Ioanide* (Hangerliu), acum destinul foștilor moșieri devine un filon epic al *Scrinului negru*. Viața familiilor cu blazon ilustru nu este numai reconstituită din scrisorile păstrate în comoda mamei lui Filip, dar ea este înfățișată direct, în ipostaza ei de agonie.

Relatarea evenimentelor politice (de pildă, ascensiunea legionarilor, alianța cu hitleriștii, atrocitățile comise, ura lor înverșunată împotriva socialismului) capătă o pondere însemnată în *Scrinul negru*. Se extinde cronica stratificărilor din societatea trecutului, în special în direcția ramificațiilor de clan familial. Aria tipologică este mai largă decît în cărțile precedente, iar tabloul vieții sociale se conturează mai precis și mai nuanțat. E evident că noul roman, *Scrinul negru*, atestă îmbogățirea înțelegerii istoriste a scriitorului, asimilarea în profunzime a opticii materialiste. O analiză atentă, imparțială, receptivă la intențiile cărților trebuie să descifreze nu numai circulația motivelor și semnificația lor — aria de investigare — dar și etapele închegării unei metode epice.

Dacă primul volum, *Cartea nunții*, e, vădit, de calitate inferioară, cu multe cusururi și rezolvări rudimentare, iar *Scrinul negru* prezintă totuși destule puncte vulnerabile, în competiția finală a valorii estetice, *Enigma Otiliei* rivalizează cu *Bietul Ioanide*. E destul de răspîndită opinia că *Enigma Otiliei* rămîne romanul cel mai solid construit al lui G. Călinescu. Cu o secretă oroare pentru formulele de dividere în proză, mulți elogiază simetria, claritatea, gradația și le socotesc atribute supreme ale artei narative. Poate că nicăieri efortul de disciplinare a fanteziei, de supunere la rigori, de înfrînare și convertire a tumultului n-a dat roade atît de sigure la G. Călinescu ca în *Enigma Otiliei*. Abia trecut însă de proba de foc pe care și-a impus-o singur și recunoscut definitiv ca romancier, G. Călinescu s-a decis în *Bietul Ioanide* să reînceapă „aventura" căutărilor, să se lase purtat de impulsurile contradictorii. Să se lase purtat e totuși un fel de a spune, căci greu își poate închipui cineva

că, în expedițiile pline de risc, n-ar mai funcționa autocontrolul lucid, spiritul selectiv și exigent al scriitorului savant. În orice caz, deschizînd supapele, G. Călinescu a provocat explozii. Cu o forță propulsoare neobișnuită, *Bietul Ioanide* a proiectat dintr-o dată romanul pe o altă orbită, putînd concura cu valori de seamă ale prozei universale.

Raportate la orizontul de cuprindere al epicii contemporane, cărțile lui G. Călinescu pot fi anevoie clasificate și reduse la o unică direcție narativă. Tangențe, interferențe există, dar despre o înrolare deplină într-un curent, despre o adeziune la o tendință categoric conturată nu se poate discuta. Ceea ce dezarmează pe amatorii de tipare este caracterul neomogen al narațiunii și disponibilitatea uimitoare, de la o carte la alta, a autorului, permeabil multor influențe și temerar explorator. Deocamdată, stadiul cercetărilor care îmbrățișează proza lui G. Călinescu nu e avansat. Judecățile de ordin global, bazate pe un examen minuțios al operei, sînt firave și adesea de neconciliat. Cît privește tentativa de a stabili aprecieri comparative, de a-l situa pe G. Călinescu în circuitul literaturii mondiale, ea s-a manifestat pînă acum extrem de sfielnic.

Cu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* G. Călinescu nu poate fi totuși inclus nici printre adversarii romanului tradițional, nici printre continuatorii săi respectuoși. Ar fi o eroare și de a-l considera degajat, izolat de căutările veacului său. El se află undeva la o răspîntie a drumurilor și, asemena lui Thomas Mann, pe un alt traseu al epicului încearcă o sinteză a elementelor, o sinteză care să nu omită discontinuitatea psihologiilor și sfîșierile sensibilității moderne și care să nu renunțe la echilibrul raționalismului umanist. Astfel enunțate, caracterizările se mențin prea vagi și generale. Originalitatea metodei narative la G. Călinescu este rezultanta unui proces complex, pe care abia începem să-l reconstituim în detalii, utilizînd, firește, toate constatările înfățișate în capitolele anterioare.

NOSTALGIA CLASICISMULUI

Ca structură, romanele lui G. Călinescu relevă, incontestabil, unele trăsături comune : tendința spre esență, caractere nete care se cristalizează în jurul unei însușiri proeminente, ridicarea personajelor la scheme tipologice universale. Pe un cerc mai larg, modern, al spiralei, autorul reface clasicismul, absorbind și experiența curentelor străbătute pînă aci, cu conștiința relativității lor. Și Ov. S. Crohmălniceanu [1] stăruie asupra arhitecturii simetrice și echilibrate, remarcînd voința autorului de a atinge permanențele, de a fixa universalul, de a depăși contingentul. Criticul arată că dacă tipicitatea eroilor literari poate urca pînă la diferite grade, cei din *Enigma Otiliei* vizează tocmai categorii foarte largi și conțin un element de demonstrație, explicativ, propriu schematismului clasic.

Dacă aproape toți comentatorii au așezat *Enigma Otiliei* sub zodia clasicismului, ei au insistat asupra tehnicii balzaciene de narație. De altfel, însuși scriitorul și-a mărturisit de multe ori adeziunea la metoda epică a marilor romancieri din secolul al XIX-lea.

Din prima frază, ca o destăinuire programatică, ostentativ, scriitorul adoptă un mod de abordare specific romanelor din veacul trecut : „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mînă în alta". Dorința de preciziune, de

---

[1] *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie*, cap. *G. Călinescu*.

încadrare în timp și spațiu îl avertizează de la început pe cititor asupra sistemului de determinări riguroase care e aplicat în *Enigma Otiliei*. Urmează, ca în Balzac, zugrăvirea decorului imediat. Mai întîi, strada pe care pășește eroul, cu diversitatea cea mai neprevăzută a arhitecturii, mărimea neobișnuită a ferestrelor în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria ridicolă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala care dezghioacă varul și uscăciunea care umflă lemnăria. Scriitorul conchide astfel că strada bucureșteană era o caricatură în moloz a unei străzi italice. Cu aceeași migală a „restaurării" literare, e introdusă apoi descrierea casei în fața căreia se oprește tînărul. Astfel, partea de sus privește spre stradă, cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scoate tot atîtea mici frontoane sprijinite pe cîte două mensole. Cititorul află detalii despre forma acoperișului și a streașinei, despre calitatea zidăriei, despre grilajul de fier și poarta cu două aripi. În cele din urmă, este caracterizat un stil arhitectonic pestriț, premisă pentru viitoare revelații de ordin sociologic sau psihologic. Cînd tînărul pătrunde în interior, scriitorul menționează conturul ciudat al scării, harta încăperilor, aspectul mobilierului. După primul contact, seara, cu vizuina lui moș Costache, decorul îi provoacă eroului senzația de straniu, de mister, de lugubru. G. Călinescu emite observații de domeniul arhitecturii sau plasticii, într-un limbaj de certă competență, cu erudiție, pregătind chiar cu uneltele cercetării documentare efectul emoțional. Descripțiile au continuu savoare intelectuală și intercalarea lor nu diminuează tensiunea acțiunii. Cititorul găsește motive de compensație în urmărirea contrastelor de forme și culori, în acceptarea complice a jocului paradoxal și al asociațiilor năucitoare, cultivate de autor mai ales în incursiunile pe acest tărîm.

Ca și predecesorii iluștri, G. Călinescu recurge la concentrarea treptată a cadrului, la reglarea obiectivului : după integrarea, în mare, în timp și în spațiu, după fixarea ambianței imediate, trece la prezentarea protagoniștilor. Pînă ce eroii întîmplărilor, strînși în casa din strada Antim, își declină identitatea, scriitorul le face portretul fizic.

Proprietarul casei, moş Costache, are capul atins de o calviţie totală, faţa îi pare aproape spînă şi, din cauza aceasta, patrată. Buzele îi sînt întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi, vizibili, ca nişte aşchii de os. Sora lui, Aglae, are o faţă gălbicioasă, o gură cu buzele subţiri, acre, un nas încovoiat şi acut, obrajii brăzdaţi de cîteva cute mari, acuzînd o slăbire bruscă. Ochii îi sînt bulbucaţi, ca şi aceia ai bătrînului, cu care seamănă puţin şi are de altfel aceeaşi mişcare moale a pleoapelor. E îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculeţe, strînsă la gît cu o mare agrafă de os şi sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vede prinsă de un lănţişor urechea unui cesuleţ de aur. Soţul acesteia, Simion, e un bărbat în vîrstă, cu papuci verzi în picioare şi cu o broboadă pe umeri. Are mustăţile pleoştite şi un mic smoc de barbă. Individul ridică asupra interlocutorului nişte ochi grozav de spălăciţi şi-i lasă apoi asupra măsuţei la care lucrează o broderie, fără să scoată o vorbă.

Cele cîteva amănunte ale fizionomiei prepară doar amplul portret etic şi spiritual. Romancierul nu pregetă să aducă mereu nuanţări şi corectări, spre a da observaţiei o verosimilitate deplină. Nu exagerăm dacă susţinem că G. Călinescu a înălţat în literatura română arta portretului pe treapta cea mai de sus. Autorul manifestă detaşare faţă de personajele zugrăvite, le asigură independenţa. Creator de tipuri, autorul *Enigmei Otiliei* preia multe din procedeele de caracterizare folosite de ctitorii realismului.

Tot în spirit balzacian, profilurile individuale sînt proiectate pe un fundal al epocii. Roman masiv, conceput ca o cronică, *Enigma Otiliei* supune cercetării metodice, cuprinzătoare, o parcelă a societăţii : familia şi setea de înavuţire. Este efectuată o analiză a lăcomiei în emisfera legăturilor de rubedenie, de la părinţi la copii, de la frate la soră, de la soţ la soţie. Mobilul de acţiune al personajelor este lupta pentru moştenire. În înfăţişarea impulsului achizitiv rapace, G. Călinescu este, incontestabil, unul dintre cei mai incisivi realişti români.

Aparent, intrarea în subiect este mult mai abruptă în *Bietul Ioanide*. Cititorul nu mai beneficiază de o încadrare prealabilă în timp şi spaţiu a acţiunii. Din primul paragraf,

secţiunea e bruscă şi transversală. „Cînd Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se-ntîlnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemenţă crescîndă (— Dar ai spus că vii ! — obiectă zîmbind deconcertat Gaittany). Nu înţelesese bine, sau aruncase vorba de politeţe, fără a medita mai mult, pretindea el" etc. Totuşi, destul de repede, aceiaşi piloni trainici ai descripţiei balzaciene sînt înfipţi în pămînt. Treptat, personajul este integrat în decor, în ambianţa specifică. Primul popas al cercului lui Ioanide este casa lui Saferian. „O scurtă topografie a locului nu-i de prisos", declară, cum era de aşteptat, autorul. Şi aflăm că încăperea e mare şi înaltă, că de tavan atîrnă un gigantic lustru de alamă, că pe o latură se întinde o sofa lată şi scundă, învelită cu un covor oriental, că în jurul a două mese rotunde de metal încrustat se îngrămădesc o sumedenie de fotolii, că pe pereţi sînt prinse numeroase mici picturi în ulei, reprezentînd peisaje orientale şi două mari portrete de femei, în rame de stuc poleit, că pe o ladă de formă italiană se înalţă un maldăr de cărţi îmbrăcate în piele, cu cotoarele imprimate în aur, ediţii din secolul al XVIII-lea. Nu e greu de conturat pe urmă portretul blajinului negustor Saferian, gazdă primitoare a intelectualilor.

Observăm că de la început, ca şi în *Enigma Otiliei*, personajele principale sînt strînse în jurul unei mese, înlesnind recomandarea lor către cititor. Chiar dacă fizionomiile unora dintre ele sînt desenate mai tîrziu (profilul lui Gonzalv, p. 118, „Cei trei Dioscuri" — Sufleţel, Dan Bogdan, Gulimănescu, p. 225—241 etc.), prezentarea iniţială, deşi sumară, e un ghid suficient pentru urmărirea întîmplărilor. Din primele schimburi de replici se întrezăreşte un resort de bază al cărţii (tema : cine este Ioanide, ce înseamnă cultura veritabilă), după cum în *Enigma Otiliei*, cina la care participă întîia oară Felix îl pune direct în contact cu întrecerea pentru cîştigarea averii lui moş Costache şi cu grijile iscate de viitorul fetei. La o privire mai scrutătoare, reiese că orice episod e construit pe o succesiune meticuloasă. Se desfăşoară o demonstraţie în spiritul *Caracterelor* clasiciste, care revendică inerent portretul fizionomic al personajului, biografia cu seriile ei cauzale, relaţia lui cu mediul, mici întîmplări care

ilustrează caracterul, opinia despre personaj a amicilor sau adversarilor.

Arta portretului, esențială, cum am spus, în proza lui G. Călinescu, atinge apogeul (figurile lui Gaittany, Pomponescu, Gonzalv Ionescu stau mărturie). Descompunerea reacțiilor, în particule infinitezimale, dezvăluie rafinamentul scriitorului în proza de observație psihologică. Prin diferențieri subtile, stările de spirit se individualizează și definesc natura unică a personajului. De pildă, iritarea e de mai multe feluri. Stilat, ceremonios la modul cordial, Gaittany își stăpînește nervozitatea cînd sînt alte persoane de față, și indispoziția psihică se manifestă pentru un ochi informat doar prin bătăi mărunte cu degetele în masă, prin ventilația cu un evantai improvizat. Hohotele de rîs și exclamațiile estompează contrarietățile. Sufletul, însă, are furii zgomotoase, materializate în expresii latinești. Pleacă singur pe jos, într-o agitație hilară, izbind cu nelipsitu-i baston în trotuar. Pomponescu păstrează un calm impus de ritual, și nemulțumirea poate fi descifrată în mișcarea buzei de sus, inclusiv a perilor de mustață. Cînd e surprins nepregătit (o laudă ditirambică la adresa lui Ioanide), rămîne o clipă perplex, pradă celei mai penibile confuzii. Apoi, îndată zîmbetul ceremonios ascunde paloarea mortală. Crispația de amărăciune care se citește pe figura lui Gonzalv Ionescu, mereu deziluzionat în efortul de obținere a catedrei, se aseamănă cu expresia feței lui Pomponescu. „Numai că ultimul își făcuse din blazare un gest monden, în timp ce Gonzalv, lipsit de orice diplomație și scrupule, exprima deschis lamentația."

Și entuziasmul diferă de la un personaj la altul. Gaittany se aprinde ușor, dar la cea mai mică suspiciune de eroare se tempereazăă și acceptă, fără tranziție, părerea nouă, preocupat doar de ceea ce consideră că e prestigiul său de perfect om de lume. Nici profesorul Dan Bogdan nu are convingeri proprii, recepționează și el impresia curentă, dar, o dată inoculat, vrea să judece singur, să consolideze entuziasmul căpătat prin contagiune. Grimasa de ironie întipărită neîntrerupt nu lasă să se vadă fermentația interioară. La Conțescu, exuberanța apare puerilă, n-are nimic prefăcut și pedant, e veritabil pasionat și cam naiv în descoperirile sale geografice („Uimirea unui om din prima generație de cercetă-

tori ai naturii, pentru care ştiinţa e o religie şi universul un continuu miracol"). Nuanţele sînt excelent marcate într-o proză dominată de observaţia morală.

Tot astfel, la o analiză spectrală a *Scrinului negru*, straturile fundamentale apar inerent la lumină. Nu poate fi tăgăduită, ca şi în romanele precedente, aceeaşi fidelitate faţă de o metodă narativă. Imperativul plasării acţiunii în timp şi spaţiu e îndeplinit şi aici din prima pagină. *Scrinul negru* începe printr-o fixare a decorului : cum arată strada Rahmaninov pe care trece convoiul mortuar şi care circumscrie topografic şi alte scene ulterioare. Autorul intră în detalii, precizînd că la un capăt strada e un simplu drum de ţară, cu mormane de fîn şi gunoaie, iar la celălalt capăt, dinspre oraş, e pavată şi canalizată. Un indiciu al aşezării periferice este lipsa caselor şi troscotul care iese prin interstiţiile caldarîmului. Toate lămuririle de ordin urbanistic decurg din maniera de încadrare proprie romanului din secolul trecut. Firesc, din această optică, survine fraza care deschide acţiunea cărţii : „Pe drumul de care vorbim, venea într-o după-amiază de decembrie a anului 1950, dinspre strada Băneasa Ancuţa, o ceată de vreo douăzeci de persoane, bărbaţi şi femei, într-o coloană de cîte doi". Am constatat că, atît în *Bietul Ioanide*, cît şi în *Enigma Otiliei*, întîiul episod adună sub un motiv oarecare pe protagonişti, ceea ce facilitează de la început recomandarea lor : familia Tulea e în vizită la moş Costache, amicii lui Ioanide au zi de reuniune la Saferian. În *Scrinul negru*, prilejul convocării este înmormîntarea Caty-ei Zănoagă. Eliminînd orice subterfugiu, chiar autorul declară : „Pentru a descifra rostul convoiului de pe strada Rahmaninov, vom prezenta pe fiecare erou în parte, în ordinea aşezării lui". Cele două capitole cu care debutează romanul (ceremonia funerară şi vizita la Talcioc) au incontestabil un rol preliminar, expozitiv.

Pînă şi reconstituirea vieţii Caty-ei Zănoagă, care susţine o parte însemnată a romanului, e întreprinsă în spiritul realismului balzacian. Eroina e integrată în spaţiul ambiant în urma explicaţiilor competente ale lui Babighian, expert de artă plastică. Aflăm astfel că avea două saloane, amîndouă cu cîte o garnitură Aubusson de lemn dorat, în dormitor era un pat mare îmbrăcat în mătase roz, garderobă, fotolii şi scaune

Biedermeyer, tapisate cu mătase vărgată, și comoda adusă din Argentina.

Înlăturînd învelișurile amăgitoare, capitolele din *Scrinul negru* se reduc și ele, în cele din urmă, la o desfășurare explicativă, de prezentare monografică, din mai multe unghiuri de lumină, a unui fenomen. Adesea episoadele sînt dispuse după o logică strictă a compartimentării în maniera clasicismului. Astfel, capitolul V prezintă fizionomia clanului Hangerliu și ceremonialul conspirativității ; cap. X cuprinde ideile pedagogice ale foștilor moșieri și aplicarea lor în educația micului Filip ; cap. XVI aduce dovezi cu privire la alianța aristocrației cu mișcarea legionară.

Genurile preferate ale clasicismului, precizează și Paul Zarifopol [1], erau portretul și maxima. În *Scrinul negru*, ca și în *Bietul Ioanide*, aforismul e încorporat de obicei în relatarea epică. Cel care rostește pătrunzătoarele verdicte asupra personajelor sau a situațiilor din roman, asupra comediei destrămărilor, e arhitectul Ioanide. În felul său scăpărător și paradoxal, eroul comunică judecățile autorului. Destinul unui Hagienuș, Gavrilcea sau Max Hangerliu e astfel sintetizat lapidar și plastic.

Spre deosebire de romanul anterior, *Scrinul negru* nu mai e totuși reductibil în arta portretului la o galerie de profiluri. Lumile descrise sînt parcă mai compacte ca material artistic și mai puțin flexibile. Ele se interferează pe spații largi, în totalitate, văzute în mecanismul lor unitar : ruina tribului Hangerliu, lupta pentru avere în familia Zănoagă și eșuările ei, avatarurile intelectualilor dezaxați (Hagienuș, Suflețel).

Definiția morală a tipurilor constituie și acum preocuparea de căpetenie a romancierului. Datorită reprezentării raționale a vieții, surpriza e evitată, și scriitorul contemplă fenomenele cu un ochi străin, calm, neabsorbit de ocazional. Vădit, G. Călinescu opune unor curente alunecoase ale prozei moderne o perspectivă a echilibrului, un eleatism al seninătății și clarității.

Se pledează continuu pentru menținerea osaturii romanului de tip balzacian, cu o caracterologie multiplă și me-

---

[1] *Pentru arta literară*, cap. *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld.*

todic stratificată, cu obiectivitatea relatărilor, cu perspectiva limpede şi globală a dezvoltării. Această rezistenţă la tendinţele de pulverizare a prozei poate fi întîlnită pînă şi în *Scrinul negru*. Departe de a se estompa în curgerea epică, personajele rămîn perfect constituite, sedimentate, uşor de catalogat. Fluidul vieţii sufleteşti are un itinerar trasat fără echivoc. Între erou şi autor, distanţa rămîne apreciabilă, distanţă care favorizează scrutarea, evaluările comparative, ierarhizarea senzaţiilor. Domeniul investigat rămîne, ca şi la clasici, cel al vieţii morale, văzută categorial.

Portretul în *Scrinul negru* este realizat, ca de obicei la G. Călinescu, cu toate resursele cărturarului, psihologului, artistului plastic amator de forme definite. Detaliile, de o precizie picturală izbitoare, au aceeaşi menire de a ilustra o trăsătură dominantă. Expertul de artă Babighian are un rîs dulce, copilăros şi ochii somnolenţi, părînd tot timpul atras de un vis plăcut. Buzele groase, senzuale, se deschid într-un zîmbet voluptuos şi blajin, nasul mic, cu nările evazate, ca ale unui armăsar, sînt şlefuite parcă pentru adulmecare, iar statura lui masivă, adusă de spate, pare gata să cuprindă prada — tablourile celebre —, să le sugă puterea în reţeaua unui păianjen.

Slugărnicia subtilă şi mieroasă a monseniorului Băleanu poate fi dedusă din observaţia scriitorului că personajul are aerul de a duce pe umeri o cruce, care o să-l poarte nu în cer, ci pe tronul domnesc al strămoşilor săi. Cu această imagine orgolioasă înaintea ochilor, suportă cu răbdare îngerească orice surpriză a soartei şi se acomodează oricărei situaţii.

Meme Hangerliu pare o adolescentă ingenuă. Cuminţenia ei este însă de o insolenţă rafinată. Descendentă a unei familii ilustre, fata are degajare în purtări, o degajare a inconştienţei, şi bravează cu nepăsare toate normele de educaţie. Suferă de „anosteală“ şi de aceea se abandonează nonşalant beţiei simţurilor.

Deosebirile sînt desprinse din accente fine, milimetrice. Dacă rîsul lui Max Hangerliu: „Hă, hă, hă, hă!,“ ca lovit de idioţenie, mojic, trivial, nu lezează mediul monden, ci face chiar mai interesante apariţiile în saloane ale tînărului cu umor pervers, rîsul lui Gaittany: „Ha, ha, ha“, stilat,

decent, cu inflexiuni calculate, exprimă perfect oportunismul personajului.

Negreşit, pe scriitor îl preocupă, ca moralist clasic, dereglarea unor mecanisme în urma patimilor devoratoare, în acelaşi timp el se amuză, cum am remarcat, în faţa neghiobiei reacţiilor. Ca tehnică de relatare, *Enigma Otiliei*, de pildă, prezintă o confluenţă între analiza rece, necruţătoare, şi scena de divertisment. Vrem astfel să subliniem şi teatralitatea, ca o particularitate a prozei lui G. Călinescu, o particularitate care ţine tot de un clasicism funciar. Autorul concepe tipuri comice de factura acelora care invadează teatrul lui Molière sau Caragiale şi le azvîrle în reţeaua de fire a romanului. Ceea ce modifică într-o măsură şi conturul personajului şi linia comică a intrigii teatrale. Balzacianismul, în *Enigma Otiliei*, l-am recunoscut în fixarea în timp şi spaţiu a naraţiunii, în corelaţia stabilită între erou şi ambianţă, în zugrăvirea acţiunii de devastare a personajului pe care o produce un agent psihic, în năzuinţa spre frescă etc. Dar însăşi curgerea epică indică asimilarea tehnicii romanului de tip clasic. Există o acumulare înceată de fapte, bazată pe repetiţii, pe replieri şi minime progrese, acumulare ce dă sentimentul firescului, al reproducerii vieţii. Zonele de încordare şi cristalizare alternează cu cele indiferente, de depozitare cantitativă, fără efect imediat perceptibil asupra conştiinţei eroilor sau asupra ritmului povestirii.

Prin natura lui, romanul diminuează caracterul de convenţionalitate, specific teatral (personaje cu atitudini extreme, unilaterale, repetiţiile voite în spirală, restrîngerea hotărîtă a perioadelor neutre). Aici scenicul depinde de respectarea verosimilităţii, a cotidianului, a autenticităţii reacţiei umane. Nu trebuie omis faptul că în *Enigma Otiliei* universul aberaţiilor se intersectează cu un plan al existenţei exacte, expuse în toate gradaţiile ei (Pascalopol, Otilia-Felix). Relaţia de antiteză între cele două emisfere n-ar fi posibilă fără formele de concretizare pe care le asigură romanul.

Realismul a demonstrat resursele de maleabilitate ale romanului, putinţa lui de a reconstitui traiul zilnic, hăţişul evenimentelor şi al incidentelor şi, implicit, porţiunea inerentă de banalitate şi monotonie. Astfel, viziunea, să-i zicem molièrească, asupra vieţii, la G. Călinescu (pe care am indicat-o

în treacăt și pînă acum), primește corectivele unei construcții românești.

Balzac, Stendhal sau Tolstoi aveau vocație narativă. Cărțile lor denotă o inepuizabilă invenție epică, eroii traversează un șir de întîmplări, sînt definiți prin succesiunea dinamică a episoadelor. Romanul secolului al XIX-lea a dovedit că împrejurările acționează asupra firii oamenilor, că îi modelează sufletește. Subiectul în *Roșu și negru* sau în *Învierea* are o însemnătate excepțională. Ce se întîmplă în *Enigma Otiliei*? Prea puține fapte epice susțin un roman de aproape 500 de pagini. Dintru început, este fixată situația-cheie : moș Costache deține o avere însemnată și bătălia pentru moștenire unește sau dezbină pe eroi. Un asediu prelungit este descris în carte, asediu pe care-l dirijează sora lui moș Costache, Aglae, secondată și incitată machiavelic de întreprinzătorul Stănică.

De fapt, acțiunea începe însă la pag. 372. Într-o zi de arșiță, moș Costache se prăbușește printre cărămizi. Marina, femeia din bucătărie, îl găsește inert și roșu la obraz și fuge în odaia lui Felix : „— Vino repede — zice ea în șoaptă, aproape satisfăcută de senzația nouă pe care o încearcă după atîta monotonie, a căzut jos bătrînul, mi se pare că a murit !"

Pînă atunci, familia Tulea se consumase în faza de tatonări și tărăgăneli. Abia acum evenimentele se precipită și Aglae trece la atacul deschis, ocupînd militărește casa. Liniaritatea narativă nu este un cusur al romanului. Mișcare epică există atît cît o revendică ideea de bază. Interesul pe care-l suscită *Enigma Otiliei* nu rezidă în tribulațiile acțiunii, ci în suita de portrete morale și în situațiile comice. Chiar G. Călinescu zice undeva : „Balzac este un fel de Molière al veacului său". *Enigma Otiliei* devine, așadar, o desăvîrșită comedie molierească, tratată cu mijloacele narative ale realismului. Reținem acum tipul de simbioze (Avarul+Bolnavul închipuit = Costache ; Tartuffe + Scapin = Stănică etc.) și natura comică molierească a personajelor statice, încremenite, date o dată pentru totdeauna ca să poată fi glosate în catalogul năravurilor reprobabile. Asupra acestui aspect vom reveni, de altfel, cu alt prilej.

Ce conflict descrie în mod stăruitor autorul ? Simbolul material (comoara lui Harpagon sau scrisoarea coanei Joițica),

care leagă şi dezleagă destinele, îl regăsim în *Enigma Otiliei*. Pe toţi îi frămîntă întrebarea unde e ascunsă bogăţia lui moş Costache, şi pacea nu se stabileşte decît după descoperirea şi capturarea ei. Pe parcurs, surpriza comică se nutreşte din încrucişările de interese (supoziţii şi bănuieli de detectivi amatori aflaţi în căutarea locului de ascunzătoare).

Teatralitatea episoadelor se impune pretutindeni. În manieră rocambolescă este relatată ivirea bruscă a lui Stănică în camera lui Felix. El se strecoară atît de furiş, încît tînărul e speriat auzind în spatele lui un glas bărbătesc. Scriitorul dă indicaţii de regie (ca într-o piesă) : Stănică se plimbă prin cameră examinînd cu atenţie toate lucrurile şi vorbind cu o bonomie intenţionată, ce presupune complicităţi din partea lui Felix.

„— Va să zică aici stai... nu e rău (Stănică înfipse mîna în saltea, privi fugitiv în dulapul de haine), are mobile moş Costache... Nu ştii cît îţi reţine pentru pensiune ? Te pomeneşti că nu ştii nici ce venit ai ! Să ştii că am să mă interesez, aflu eu prin oamenii mei, moşu e pezevenghi (Stănică ieşi în geamlîc continuînd vorbirea şi mai tare şi deschise uşa de la odaia Otiliei), e bogat putred, dar se ascunde, nici nu poţi şti bine ce are şi ce n-are. Aici şade Otilia ! Frumos ! Frumos ! Nostimă fată Otilia (Stănică făcu cu ochiul lui Felix), are temperament, ştie Pascalopol după ce umblă, stai alături de ea, las' că-i bine, las' că-i bine, şi eu cînd eram student şedeam la gazdă pe aceeaşi sală cu o fată delicioasă, eh, ce fată, să te fereşti însă de Otilia, e şireată, fă-ţi interesele, şi atît, nu te cola, las' că nu eşti dumneata prost, nu te văz eu ? (Stănică făcu iar cu ochiul lui Felix, căruia îi ardeau obrajii de ciudă.) Dar ce are Otilia aici ? (Stănică îi scotocea acum prin sertare.) Ce de inele, ce de cercei, batiste fine, fleacuri scumpe, Pascalopol să trăiască... Cu Otilia, dacă ai bani, bine, dacă nu, te plantează. (Stănică începu să coboare scările, condus strîns de Felix, care se temea să nu ia ceva din casă ; ajunşi în odaia cu masa de joc, începu din nou să scotocească, întoarse tablourile pe dos, cercetă căptuşeala de lemn a oglinzii, aruncă ochii în toate părţile, în sfîrşit, ridică capacul cheselei cu tutun şi începu să miroasă.) Are tutun bun moşu, şi ştii de unde, nici nu-ţi trece prin gînd, are debit de tutun, pe care îl exploatează prin alţii, tot Pasca-

lopol i-a făcut rost de brevet, cîştigă grozav fiind în centru. (Stănică vîrî mîna adînc în chesea şi-şi umplu buzunarul cu tutun.) Uite, oameni ca ăştia lasă succesiuni încurcate, ţi-o spun eu ca avocat, nu fac testament, sau fac unul neştiut de nimeni în favoarea cîte unui şiret. Otilia ce treabă are? Noi, familia, dacă am fi mai energici, am putea lua măsuri, ştii, sînt destule, debilitate mintală etcetera, etcetera, dar moşul e pezevenghi, îl învaţă Otilia şi-l ajută Pascalopol. Ascultă, spune drept, în fond e în interesul dumitale, eu pot să-ţi fiu de mare folos în carieră (am să-ţi recomand o fată faină, unică), n-ai auzit pe moş Costache vorbind de testament, de adopţiune, de lucruri de astea, în sfîrşit? E discret moş Costache, dar dumneata trage cu urechea, mai ales cînd vine Pascalopol. Mai treci pe la noi, întreba Aurica de dumneata!"

O altă scenă bazată pe gaguri, fiecare amănunt avînd o întrupare vizuală, este aducerea în casa lui moş Costache a doctorului Vasiliad, un individ între două vîrste, îmbrăcat în haine prea lungi, ponosite, cu mari mustăţi roşcate căzînd peste buze, cu capul ras. Stănică îl prezintă, zgomotos şi familiar, ca pe un tămăduitor renumit, dar nimeni nu acceptă consultul medical. Pînă la urmă, enunţînd maxima: „— Să ştii ce te aşteaptă, să previi, ăsta e rostul medicinii"!, Stănică îl dezbracă pe nesimţite pe moş Costache. Doctorul începe consultaţia cu întrebări insolente, ceilalţi protestează, Stănică îi ia apărarea în numele ştiinţei care trebuie să afle totul.

Efecte de ilaritate stîrneşte intrarea lui Titi în casa lui Sohaţchi. Veselia ţipătoare a fetei, curiozităţile inoportune ale bătrînei cu privire la starea civilă (dacă părinţii îi trăiesc, dacă mai are fraţi, cîţi ani au, ce avere au), gălăgia infernală a convivilor, recomandarea lui Sohaţchi ca Titi să se uite pe pereţi la zugrăvelile făcute de el — toate acestea pot fi cu uşurinţă transpuse scenic.

Acasă, familia Tulea, strînsă roată, ascultă apoi stupefiată vestea căsătoriei lui Titi. Aglae nu se indignează, ci începe să plîngă, să-l mîngîie pe băiat, acompaniată de Aurica: „— Dar cum ai putut să te laşi tu, mamă, să-şi bată joc escroaca de tine"? Stănică îl supune unui interogatoriu, şi Titi rămîne perplex la întrebările tehnice („dacă i-a promis s-o ieie de nevastă înainte de a coabita cu ea?").

Aurica soarbe cu nesaţ convorbirea şi ochii îi strălucesc de o stranie fascinaţie, ieşiţi din orbitele vineţii.

Ar putea fi menţionată şi scena convingerii lui Simion să se interneze la ospiciu : Aglae, îngrijorată, nerăbdătoare că birjarul aşteaptă, bătrînul, în faza idioţiei agresive, iar Stănică, silit să uzeze de trucuri ingenioase ca să izbîndească. Gesturile actoriceşti sînt scontate, şarjate, contrapunctul replicilor, al atitudinilor e realizat în manieră de vodevil. „Cînd Stănică îl laudă pentru starea sănătăţii, moş Costache rîde mulţumit ca la fotograf. — Hei — zise Stănică —, nu-l plîng eu pe moş Costache, mă plîng pe mine şi pe cei tineri... Uite, colo, faţă ca de prunc (Stănică apucă de bărbie pe bătrînul care se lasă docil la demonstraţie), uite colo, fălci (Stănică arată fălcile), uitaţi-vă colea, dinţi (Costache deschide gura), să spargi pietre-n ei, nu altceva (propriu-zis, bătrînul era cam ştirb), ia priviţi muşchi (Stănică îl apucă de bicepşii slăbănogi), poftim, piept sănătos (îl lovi cu palma în piept), picioare puternice, care n-au ştiut ce e trăsura, tramvaiul (moş Costache exulta cu plăcere), dar mai ales ascultaţi ce aparat digestiv are (Stănică îl lovi peste pîntece).

Atunci se auzi un zornăit de monede, rostogolite pe duşumea. Moş Costache îngălbeni, se ridică repede de pe scaun şi se pipăi, în culmea agitaţiei, în jurul curelei. I se rupsese fundul săculeţului, în care ţinea banii de metal.

— Banii ! Bababanii ! se bîlbîi el şi se repezi sub masă."

Pînă la urmă, nu mai e nevoie de limbaj, e suficientă doar notaţia deplasărilor, şi ne aflăm în plină pantomimă. După ştirea congestiei bătrînului, Aglae baricadează casa, ordonă supravegherea tuturor uşilor şi ferestrelor, interzice orice mutare a obiectelor. În timp ce bolnavul tronează pe spate, stupid sub căciula de cauciuc (compresele de gheaţă puse la cap) ce lasă să se scurgă pe frunte, ochi şi obraz, un fir de apă care se prelinge apoi, făcînd la rădăcina perilor stufoşi de pe piept un smîrc, Stănică, imperturbabil, cotrobăie prin dulap, descoperind sticle cu vin înfundate şi un salam bine uscat, neînceput. Bătrînul paralizat îi străpunge cu privirea lui fixă, dar comesenii, la îndemnul avocatului, înfulecă de zor neintimidaţi. Noaptea se face repartizarea atribuţiilor ca într-un cîmp de patrulare. Stănică doarme în salonul cu scrinul, Aglae — în sufragerie. Servitoarea Aglaei

e consemnată să se culce la intrare, pe prag. Nici o mişcare nu e cu putinţă fără trecerea prin odaia cuiva. Lămpile rămîn aprinse micşorat. Nu se scurge însă mult timp şi toată lumea adoarme adînc, casa se umple de sforăituri. Numai neobositul Stănică, favorizat de împrejurări, îşi începe descinderea. Inspectează totul, trece în revizie odăile, în salon merge de-a buşilea, priveşte pe sub mobile, apasă cu mîna orice fotoliu şi canapea să vadă dacă fîşîie, întoarce tablourile pe dos, ciocăneşte scîndurile, deschide uşiţele de la sobă, meştereşte broaştele sertarelor scrinului. Cînd truda se arată zadarnică, supărat, avocatul îşi scoate ghetele din picioare şi se întinde pe salteaua pusă jos, adormind aproape numaidecît.

Se poate vedea efectul plasării acestor reprezentări pur scenice într-o construcţie romanescă. În *Enigma Otiliei*, reflecţia, comentariul, interpretarea nu depăşesc încă scena, gestul, replica. Am observat aici înceata demarare a subiectului şi carenţa invenţiei epice. Însuşi obiectivul exploatării (lăcomia de avere) justifica stăruinţa pe planul observaţiei psihologice şi al comicului de moravuri.

Relativa stabilitate şi precipitarea situaţiilor mai spre final (o dată cu căderea la pat a lui moş Costache) — acelaşi grafic al avansării narative survine şi în *Bietul Ioanide,* unde evenimentele politice, agitaţia legionarilor, accelerează, aproape de încheiere, ritmul povestirii. Numai două capitole sînt saturate de materie epică : unul (XV) care relatează asasinarea lui Dan Bogdan, al doilea (XX) care descrie fuga Pichii, urmărirea din cimitir, schimbul de gloanţe, retragerea lui Gavrilcea etc. (Vom cerceta mai tîrziu de ce G. Călinescu se exersează şi în romanul poliţist, cochetează cu procedeele naraţiunii de senzaţie, păstrînd în subteran un curent al persiflării, al parodiei.)

Celelalte capitole se desfăşoară cu un minimum de fapte, înregistrate mai mult prin ecoul lor. Cadrul romanului este cînd salonul lui Saferian, cînd casa lui Conţescu, cînd anticamera lui Pomponescu. La intervale, unul dintre amici (Gaittany sau Pomponescu) oferă o masă la un restaurant, unde este invitat întreg cercul. Este firesc ca plasma narativă a cărţii să fie absorbită de conversaţii, înainte şi după siestă. Harul oratoriei îl au, cum am avut ocazia să verificăm, aproape toţi convivii, şi deliciul lor cel mai mare este de a se lăsa

în voia fluxului verbal, fără intenția de a ancora și de a zăbovi la vreun țărm.

Pornită de la tema fructelor, convorbirea ajunge astfel la saramuri, pe care madam Valsamaky nu le gustă, elogiind însă mîncările cu zahăr. Atunci Hagienuș își amintește de o rețetă veche de mîncare de morcovi, cu o litră de zahăr pisat și cu zeamă de la două lămîi, pe care madam Valsamaky o califică extravagantă și incriminează pretenția bărbaților de a interveni în chestiuni culinare. Fiindcă e evocată o slugă bătrînă versată în arta bucătăriei, se trece iute la tema fidelității. De aci, prin transfer, e abordată problema tratatelor de pace, a cuantumului de încredere ce li se poate atribui. Smărăndăchioaia întreabă atunci, adresîndu-se lui Pomponescu, dacă o să fie război. Acesta apelează la aerul său oficios și face o declarație evazivă, care sugerează : complexitatea problemei, neputința de a divulga unele date cunoscute doar în sfere mai înalte, ponderea cerută de contingența cu astfel de preocupări. Multe pagini din *Bietul Ioanide* urmează cursul sinuos al colocviilor între amici. Nimic nu se schimbă din substanța lucrurilor, scenele seamănă în fondul lor, spectacolul are loc mai multe „stagiuni" la rînd, părerile fiind în linii mari știute dinainte, pozițiile demarcate („musafirii lui Saferian, scrie Călinescu, erau niște inamici care aveau nevoie unul de altul").

Materia cărții este și acum, de fapt, scenică : reprezentațiile jucate fără plictiseală de aceiași parteneri. Ei își cunosc rolurile, așteaptă doar prilejul ca să apară la lumina rampei. La adunarea de la Conțescu, Suflețel sosește cu părul vîlvoi, în culmea indignării, strigînd : „— Nu știți isprava". „— Ce ispravă ?", întrebă de îndată Gulimănescu, specialistul discuțiilor neplăcute. Întrebarea este de o prefăcută ignoranță, spre a savura, ca de obicei, necazul altuia. Suflețel nu poate spune decît : „— Canalia, monstrum horrendum", în timp ce Gaittany rîde satisfăcut spre ceilalți în semn că reprezentația se anunță foarte reușită.

Chiar mediul abulic explică puținătatea faptelor. Narațiunea se sprijină pe soliditatea caracterelor și pe rețeaua de fire care le reunește. În seria romanelor fără acțiune care strălucesc prin valoarea replicii și a portretului, prin adîn-

cimea cugetărilor, *Bietul Ioanide* concurează, repetăm, opere celebre ale literaturii universale.

Ca să facă ligamente între situații, scriitorul nu are nevoie de preliminarii : „Abia sosit în București, Ioanide fu apucat de braț pe stradă de Bonifaciu Hagienuș, care, tremurîndu-și fălcile, cu zîmbetul cel mai captivant, îi zise : — De cînd te caut, domnule Ioanide, am să-ți fac o rugăminte".

Capitolul XVIII începe fără vreo prevenire, printr-un dialog : „— Ia spune-mi, Pica, ce fel de om este Gavrilcea ? întrebă Ioanide. — Mi-e foarte greu să-ți spun, tată" etc.

Imperiul prozei lui G. Călinescu apare, pînă la urmă, compus dintr-o riguroasă și impecabilă mecanică a mișcărilor. Pe linia unei tradiții cunoscute, hotărîtor este postulatul clarității. Tot Paul Zarifopol scrie : „Scriitorii francezi clasici ne par adeseori, nouă modernilor, atît de expliciți, încît ne dau impresia că n-au deloc nevoie să fie explicați". Din dorința hotărîtoare de a fi înțeles, G. Călinescu optează pentru geometria formelor. El a privit întotdeauna cu neîncredere încercările unor autori de a alambica sensurile, de a îngreuna comunicarea. Articolele sale predică sobrietatea, detașarea, măsura, evitarea exhibiționismului confesiv, menținerea normelor clasice. Pornind de la aceste considerații, G. Călinescu s-a opus tentativelor care urmăreau să năruie liniile de boltă ale epicului, să desființeze caracterele. Replica lui decisă a căpătat uneori accente rigide în aprecierea unor opere de prestigiu ale literaturii moderne, opere cu sensuri contradictorii. Am stăruit cu altă ocazie asupra opiniilor criticului, invocînd articolul său *Camil Petrescu, teoretician al romanului,* din *Viața românească,* nr. 1, 1939. Poziția rezervată a lui G. Călinescu față de mișcările inovatoare în proză își găsește acolo o argumentare.

Delimitările cerute de analiza romanelor lui G. Călinescu nu sînt însă atît de lesne de efectuat. Coincide oricînd optica scriitorului cu punctul de vedere al criticului. Începînd, mai ales, cu *Bietul Ioanide,* proza călinesciană nu mai suportă o clasificare sigură, fără drept de apel. Dacă recunoaștem apartenența funciară la clasicism, ecuația mai ascunde încă multe necunoscute. Să urmărim însă întîi, mai amănunțit, poziția adoptată de criticul G. Călinescu.

AFINITĂŢI ELECTIVE

Cine a fost, ce a reprezentat autorul *Principiilor de estetică* pentru cultura naţională — aria dezbaterii e vastă şi solicită variate unghiuri de abordare. Se admite azi, în unanimitate, că autoritatea estetică a lui G. Călinescu marchează decisiv ultimele decenii ale literaturii române, că intuiţiile criticii sale au o enormă capacitate de fecundare, şi cercetătorii serioşi se referă inevitabil la ele ca la nişte premise, puncte de reper, surse ale exegezei viitoare, că stilul formulărilor a făcut şcoală şi influenţează pînă la obsesie generaţiile tinere de cronicari. Nu e un paradox că şi erorile, dacă pornesc cu o asemenea aureolă, prin reacţia pe care o provoacă, deţin un rol de ferment. De aceea, propunem discuţiei stabilirea cotei de „inactualitate" în opera lui G. Călinescu.

G. Călinescu inactual ? Fie ea pornită doar din candoare, întrebarea însăşi apare în ochii unora drept un sacrilegiu. Se creează astfel o atmosferă de pietate în jurul personalităţilor ilustre, care poate stingheri desfăşurarea spiritului critic, animaţia creatoare. Nu iconoclastia, nu impulsul contestatar cu orice preţ constituie alternativa preferabilă. Ceea ce se cere stimulată este atitudinea liberă, degajată de ceremonial, care să îngăduie judecata cît mai lucidă. Încă o dată, concentrarea atenţiei asupra unei porţiuni a umbrei are un caracter cu totul particular, de o restrînsă semnificaţie în raport cu imensa eficienţă a întregului. A eluda însă, premeditat, acest examen ar fi o dezertare : acceptată starea de extaz, neprielnică adevăratei mişcări a ideilor, se perpetuează fără voie şi acele opinii, luminate de faima marelui dispărut, care au fost dezminţite, însă, de înaintarea literaturii. Să nu uităm că fiece intervenţie a criticului s-a păstrat ca un spectacol de

inteligență și fantezie, și acolo unde e necesar să se opereze acum amendări, rezerve, se realizează implicit și o acțiune de restaurare, încît ideea care trece prin filtrul infirmărilor, imunizată, poate să-și exercite în continuare fascinația, fără a dăuna și sînt șanse să devină cîteodată chiar fertilă. Prin urmare, există direcții în care tezele lui G. Călinescu nu și-au dovedit valabilitatea? Poate fi socotit, pe anume planuri, spiritul lui director perisabil, anacronic?

Pentru a răspunde, e necesar să deschidem, în prealabil, o paranteză.

Marea artă a tins întotdeauna spre totalitate. Constructor de univers, scriitorul aspiră să concureze, prin coerența și profunzimea noului întreg zămislit, existența reală, sursă de inspirație model de o factură aparte. Prin forța lor de definire, tipurile sau situațiile literare capătă un coeficient de durabilitate, devin puncte de referință, ca și figurile și evenimentele adevărate, atestate de probele istoriei.

În năzuința lui de a întreprinde o experiență totală, romanul secolului al XX-lea, de o configurație inedită, a trecut prin felurite metamorfoze. De natura relațiilor lui cu psihologicul a depins nu numai constituirea tipurilor, dar și viziunea asupra funcției autorului și asupra demersului narativ. Cum poate scriitorul să pătrundă simultan în lumi sufletești deosebire, să știe cu exactitate ce face și, mai ales, ce gîndește fiecare personaj într-un moment dat? E întrebarea care l-a obsedat și pe Camil Petrescu, pornit cu atîta febrilitate în căutarea autenticității. Cu ce vehemență scria Sartre despre François Mauriac, ironizînd ideea că romancierul e un demiurg, omniprezent, așezat undeva, deasupra, la o altitudine foarte privilegiată, din care poate dezlega lesne tainele lăuntrice ale tuturor eroilor! Erau astfel suspecte o serie de convenții ale narațiunii și intervenea, din ce în ce mai decisiv, dorința firescului în relatare. În schimbul totalității fixate, se prefera fragmentarea provizorie, unghiul de vedere subiectiv, chiar declarat și acceptat ca o limită, restrîngerea la datele sigure, apte de verificare. De fapt îndoiala literară pleca de la o stare a personajului. Vechile tipare ale caracterologiei, mîndria romanului clasic, păreau acum prea strîmte pentru mobilitatea, felul fluid și discontinuu al unor reacții sufletești.

Tot dintr-o schimbare în conformația tipurilor epice s-a născut cealaltă tentație, care a modificat vizibil spațiul de investigare în roman. Unde se află motorul ascuns al actelor afective neprevăzute? Încă Dostoievski, înfățișînd trecerile subite la extreme sufletești, scotea la iveală regiunile tulburi, cu dinamica lor paradoxală, într-o permanentă comunicare, plină de tensiune, cu zonele conștiinței. Marile romane ale secolului al XX-lea (Proust, Joyce, Kafka și apoi Faulkner) cutreieră labirinturile interioare ale personajelor și relevă resorturile care produc înălțările spre sublim și coborîrile spre abjecție. Literatura rivalizează astfel cu cercetările științei, pe aceste planuri (ale dezvăluirii de tipuri și de modalități de comportament) cu ale psihologiei, îndeplinind, în unele privințe, un rol de pionierat.

Direcții principale ale psihologiei moderne implică examinarea porțiunilor din adîncuri, dialectica subtilă, directă și mediată, dintre gest și gînd. S-a aprofundat cunoașterea omului prin îndepărtarea unor concepte statice și, în ultimă instanță, ipocrite. Pentru a înțelege mișcarea psihică s-a dovedit necesară încadrarea ei în concretul existenței, în mecanismul social, în istorie. Materialismul dialectic oferă o platformă solidă și creatoare interpretărilor complexe și rafinate care reduc aproximațiile în reprezentarea asupra omului și asupra destinului său psihic. De aceea, neașteptatele contururi ale tipologiilor pe care le înregistrează unele romane ale secolului al XX-lea și le confirmă psihologia modernă nu pot fi explicate fără o referire hotărîtoare la includerea insului în angrenajul social-economic. Teza lui Marx cu privire la psihologia alienării în epoca burgheză îngăduie o vastă lămurire a ciudățeniilor de conduită și a tragismului specific unor personaje proeminente ale romanului universal.

A dispărut, în acest fel, năzuința scriitorului spre totalitate? Nicidecum. Orgoliul artei rămîne acela de a propune un univers închegat, sprijinit pe structuri unitare. S-au adoptat alte căi pentru rezolvarea dilemelor, pentru cuprinderea mai precisă a noilor totalități.

Revelațiile psihologiei permit o altă refacere a unității pe o cale mai întortochiată și mai dificilă, care ține seama de aventurile cunoașterii într-un secol zbuciumat. Cercetările asupra omului, ca ființă biologică și constituție psihică în

straturi etajate, cu sondarea şi a ţinuturilor din afara conştiinţei, marchează, aşadar, şi lucrările savanţilor psihologi şi operele unor romancieri. Într-o epocă în care individul a fost supus unei intense solicitări externe, îndemnat să se acomodeze unei civilizaţii a tehnicii şi a trepidaţiei cotidiene, s-au creat într-un timp scurt reflexe şi deprinderi, grefate pe trainice tulpini anterioare, dar cu serioase rectificări de metabolism. Nimic nu se poate deduce din particularităţile psihologiei moderne fără raportarea la cadrul contingent al evenimentelor. După abisul fascismului şi al celor două războaie mondiale, după cutremurele acestui veac, este natural ca schimbările ivite în realitate să se răsfrîngă şi asupra gîndirii şi sensibilităţii oamenilor. Astfel, în condiţii proprii, atît de distincte, trebuie judecată în prima jumătate a secolului proiecţia de eroism sau de laşitate, raportul dintre onoarea morală şi dorinţa de supravieţuire, jocul paroxistic de la normal la anormal al victimelor represiunii. Rapidele şi radicalele modificări ulterioare în anatomia organismului social au schimbat privirea asupra istoriei, au determinat în verticală şi în orizontală o altă optică asupra destinului colectiv, au impus un sentiment lucid al responsabilităţii şi o nevoie acută de demnitate.

Eficacitatea analizei psihologice e condiţionată în secolul al XX-lea de perceperea tragicului la nivelul stărilor de conştiinţă, al reflexivităţii. Din contactul cu adîncurile psihologicului, din solicitarea lui şi a imenselor resorturi ale reflexivităţii, literatura acestui secol n-a ieşit, deci, mai săracă. Este limpede că ea a găsit acolo resurse extrem de bogate pentru dezvăluirea noilor tipologii. Dacă în unele cărţi nu mai pot fi identificate, cîteodată, mijloacele tradiţionale de caracterizare a personajelor, nu se poate conchide că lipseşte psihologicul. Formele neaşteptate de exprimare a conţinutului sufletesc revendică azi şi instrumente perfecţionate pentru detectarea lor.

Închizînd paranteza, cam lungă, ne interesează tocmai relaţia lui G. Călinescu cu unele direcţii ale romanului psihologic modern.

La o lectură atentă a operei, se observă că G. Călinescu n-a declarat niciodată ce impresie i-au stîrnit figuri de seamă ale prozei moderne (Sartre, Malraux, Joyce, Kafka, Musil,

Camus). Să fie satisfăcătoare explicaţia care s-a dat că pentru el istoria, retrospecţia ajung creatoare numai cu condiţia contemplării calme, de la distanţă, eliberată de agitaţia momentului ? Dacă ne amintim însă şi de alte reacţii alergice ale criticului, omisiunile pot fi considerate un simptom. Undeva G. Călinescu se despărţea de itinerarul veacului şi înceta să fie receptiv la tipuri specifice de exprimare a conştiinţei moderne. Astfel, nu rareori criticul a privit cu suspiciune invazia cerebralului în proză. Era chiar alarmat că o viziune a ordinei, bazată pe simetria şi echilibrul formelor, suferea ameninţarea unei imixtiuni de „impurităţi". Deşi filozofia încorporată narativ primea, chiar fără entuziasm, dreptul la acces, tot ce era înclinaţie spre subiectivitate — năvală a abstracţiunilor, a consideraţiilor eseistice, a meditaţiilor confesive — primea replica de interdicţie. Că straturile nu se pot omogeniza, că literatura trebuie să se menţină epurată, în contururile de seninătate obiectivă, ideea găsea o fundamentare în concordanţă cu exigenţele momentului din cultura naţională. „Pentru noi, dragostea, maturitatea sînt fapte primare, nu probleme", scria G. Călinescu în 1935. Experienţa directă era pusă în opoziţie cu predefinirea intelectuală. Ca o surpriză pentru amatorii de revărsări speculative, criticul le dezvăluia tocmai primejdia banalului „Notarea de gînduri duce la observaţiuni agreabile, la maxime, spirite şi idei, la ceea ce alcătuieşte activitatea cerebrală comună, adică la locul comun."

Mai acută era, se pare, idiosincrasia la rafinamentul intelectual al introspecţiei. „Dacă am avea şi noi îndărătul nostru cîteva sute de ani de civilizaţie şi o limbă ca aceea franceză ,dacă am avea asta şi am sta închişi într-o odaie căptuşită cu plută, am avea şi noi acea sensibilitate a rîmei sau a proteului fără ochi, dar cari simt lumea într-un chip pentru care noi nu avem vorbe." Căci, după G. Călinescu, metoda lui Proust decurge dintr-o complexitate a emoţiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multă literatură şi de prea multă conştiinţă de sine. De această mentalitate nu se poate simţi atras un „popor nou şi sănătos, care a părăsit de puţină vreme iarba pentru a se culca în pat". Care modalitate de proză solicita încurajarea ? „Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupaţi de sensul lu-

mii şi de forma exterioară a omenirii şi nu vom fi în stare de introspecţie pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi şi a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv." (Martie 1933.) Stăruitor revine chemarea criticului către o literatură a datului, a realităţii tangibile, dezlănţuire de vitalitate şi exuberanţă. Adevăratul roman ar fi acela senzaţional, ieşit adică din fapte pure, explozii ultime ale unor frămîntări ce trebuie estompate uşor pe un al doilea plan de contemplaţie. Oricît ar fi de adecvată pledoaria criticului la o anumită fază de închegare a structurii narative în romanul românesc (şi încă şi atunci absolutizarea apare nemotivată de polemică), ea ar fi trebuit să înceteze de mult să mai aibă putere de iradiere. E o întîmplare că printre demisionari, cel care s-a abătut fără echivoc de la normele de integritate epică propovăduite a fost însuşi G. Călinescu? Actul are implicaţii de profunzime. Nu numai că *Bietul Ioanide* recurge, cum vom încerca să dovedim, la o tehnică a relatării, deloc statică şi fixistă, cu interferenţe şi suprapuneri, dar romanul este o splendidă realizare a cerebralului. Departe de a fi gratuit, aforismul savuros al eroului arhitect capătă şi sensul unei devize: „superioritatea omului se revelă în sentimentele de origine cerebrală".

Putinţa de dispersare în epică a personajului e însă permanent urmărită fără adeziune. Pe Proust, G. Călinescu îl consideră viabil în măsura în care îl continuă pe Balzac. Cît timp constată existenţa unei lumi de tipuri, cu premise caracterologice precise, clare, unitare, criticul aprobă tentativa din *În căutarea timpului pierdut*. „Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzaţii, de impresii, de opinii, de maxime." G. Călinescu n-a vrut să accepte mutaţia care s-a produs în cunoaşterea caracterului: trecerile de discontinuitate, fluiditatea şi simultaneitatea afectivă, etalarea regiunilor obscure, predispoziţia pentru spovedania incomodă şi pentru discursivitate. Exersat în detectarea aberaţiilor, G. Călinescu respingea drastic mimetismul epigonilor, inapţi, prin experienţa trăită şi prin stadiul lor de iniţiere spirituală, să străbată aceleaşi meandre ale psihicului, ca şi unii corifei ai prozei secolului al XX-lea. În esenţă, însă, G. Călinescu nu simţea tentaţia să dezlege unele enigme ale tipologiei moderne, pe care o supunea imperturbabil criteriilor clasice ale frumosului.

Nu de puţine ori, în ultimii ani, punctul de reper în definirea unui program estetic îl găsesc criticii în prelegerea lui G. Călinescu *Sensul clasicismului*. Se susţine că aici ar fi schiţate trasee hotărîtoare pentru înaintarea literară din deceniile din urmă şi că o orientare artistică de durată ar fi fost astfel statornicită. Să recunoaştem că în prelegerea menţionată şi de noi adesea există o recapitulare strălucită a unor idei directoare din teoria critică a lui G. Călinescu. Nicăieri nu vom întîlni o pledoarie mai vibrantă şi mai argumentată pentru o artă de veleităţi monumentale, ferită de buruienile efemerului, aptă să respecte rigorile clasicităţii, proiectată pe o orbită de universalitate. Cu formulele lui sclipitoare, G. Călinescu dezveleşte plăgi ale literaturii şi supune creaţia momentului unui diagnostic sever. El atrage atenţia că unghiul de vedere prea adesea jurnalistic, în înţelesul cel mai etimologic, duce la un descriptivism plat, eroii nu rareori sînt nişte modele aproape neelaborate, „redate", cum se zice cu un termen semidoct, cu nume uşor grimate. Concluzia : „prozatorul român are deci despre realitate o noţiune sinonimă cu contingenţa".

Păstrează aceeaşi rezonanţă de acuitate azi şi rechizitoriul la adresa pitorescului. Folosind în maniera captivantă specifică paradoxul, criticul arată că exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. De ce acordă scriitorul o importanţă covîrşitoare elementului natură, de ce romanul e prea încadrat în peisaj, şi acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui iraţională ? Ca o consecinţă : „România, care este o ţară mică, se relevă în proza noastră ca un continent vast şi sălbatec". G. Călinescu deplînge metoda de analiză care se reduce la extragere de peisaje, la cîteva detalii plastice într-o viziune în diformitate, echivalentă unei stări de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime : imens, grandios, cosmic, uluitor. E limpede, după splendida argumentaţie, că relatarea care eludează notaţia morală şi zugrăveşte insul ca „natură" produce o impresie violentă de pitoresc şi menţine epicul la un stadiu de elaborare primar.

Reţinem, ca un mandat de preţ, apelul la raţionalitate, la descoperirea, peste vălmăşagul circumstanţelor, a caracte-

rologiei etice, la urmărirea semnificației de universalitate. Unde începe însă separarea de ideile enunțate ? Căci, o mărturisim, credem că nu se poate formula acum un program estetic de o eficacitate generală, reactualizînd în întregime deziderentul expus atunci de G. Călinescu. Tendința spre clasicitate e caracterizată în termeni care nu concordă întotdeauna cu strădaniile adesea difuze, greu de prevăzut, de tatonare, abreviere, verificări parțiale și cristalizări tîrzii ale artei moderne. Am mai prezentat, sumar, tezele lui G. Călinescu. Clasicul nu observă, spunea el cu o ironie retorică, fiindcă asta ar implica o sforțare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută și începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanității. În inedit, în lumea particularului, descifrează mereu tipicitatea reconfortantă, și accidentalul, dacă nu dispare în descripție, dă doar „exactității o ondulație de evanescență".

Indiferență, eleatism, desfacere din vacarm, reprimare a eului, a biograficului, modestie a parafrazei, cufundare în obiectivitatea operei — termenii trebuie raportați la noțiunea călinesciană de „umanitate canonică". Oricum, chiar în controversa abstractizată, ei implică nu numai filtrare, dar, în cele din urmă, chiar abolire a faptului direct, brut, încărcat de vitalitatea cotidianului. Numeroase porniri ale romanului contemporan pot fi retezate, din clipa startului, prin această accepție a tipicității monumentale. Nu rămîne loc pentru căutarea febrilă, încă șovăitoare, nedesprinsă din ceață, a documentului dur de existență (proza de martor ocular) sau pentru scotocirea curioasă a dedesubturilor sufletești, străpungînd zalele, pînă la ținuturile obscure ale inconștientului, cu accesele de spaimă și temeritate, cu discontinuitatea și labilitatea reacțiilor (proza adîncurilor psihice) sau pentru autodestăinuire, spovedania celui care scrie, dornic să-și împărtășească urcușul spre sublim sau coborîrea în infern (proza de confesiune). Să mai subliniem că, astfel frînată de normele nepăsării și echilibrului — simetria impasibilității —, narațiunea nu poate pătrunde mai cutezător în straturile sociale ale existenței, nu poate recepționa fără reticențe zguduirile acestui secol chinuit, chiar Istoria marcată de elanuri ale Speranței, dar și de capriciile sîngeroase ale Pu-

terii (represiunea fascistă, atrocitatea războaielor, abuzuri ale violenței, privațiuni etc). Frumosul e opus artificial freamătului traiului, nu doar ca o ordine necesară, care conferă coerența estetică curgerii întîmplătoare, ci ca o retragere în fața mișcării pe care realul o presupune permanent ; retragere, în loc de absorbție avidă de situația palpabilă, care să permită sinteza nouă în dependență și de ea. Pe un scriitor adăpat la izvoarele eleate nimic nu-l mai poate uimi, de îndată ce tiparele sînt fixate și totul se va desfășura conform unui ceremonial știut.

Pînă unde pot să ducă roadele educației clasice ne explică surîzînd triumfal și malițios G. Călinescu, invocînd atitudinea conducătorilor Revoluției Franceze : „Cît despre revoluționarii înșiși, surprinde la fel tăria lor în fața morții, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriți cu lecturi clasice, edificați prin urmare asupra universului, ei nu trăiau direct revoluția pe care o făceau. Ei aveau o satisfacție, într-un fel livrescă, de a repeta momente antice. Propriu-zis, ei simțeau mai intens revoluția, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal, ci un tip dinainte cunoscut de proces social."

Așadar, spasmul deplasărilor active în timp e și el sustras din mecanismul Istoriei și inclus într-o viziune de armonie strict estetică, interioară, care își ajunge ei însăși. Tot ce cuprindea polemica împotriva pitorescului de suprafață și împotriva lipsei de aspirație spre tipicitate morală și grandoare proporțională a formelor — menține, bineînțeles, *Sensul clasicismului* în urgența campaniilor estetice.

Previziunea lui G. Călinescu — ieșirea din contingent — nu s-a adeverit însă în sensul categoric, absolutizat stabilit. Romanul românesc din ultimele decenii înregistrează trepidația civilizației moderne, mobilă, refractară clasificărilor apriorice. A greșit criticul cînd a afirmat sentențios : „Literatura noastră face prea multă sociologie și istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică și spre umanitatea canonică". El singur a dezavuat admirabil imperativul fixat și a conceput peste cîțiva ani romane de foraj politic, reconstituire precisă, sociologică și istorică, a întîmplărilor unei epoci. Mai mult, a îngăduit accesul — grav sacrilegiu ! — documentului nedistilat (știrea de ziar, cores-

pondență, procese-verbale, pagini de jurnal etc.), acordînd parcă, reparatoriu, evenimentului (altă dată desconsiderat ca particularul pur, efemerul, istoricul, „ceea ce se poate determina spațial și temporal) o funcție dintre cele mai onorabile, estetice.

Cînd spunem că politicul a devenit mediul obișnuit de existență al omului contemporan, ne referim, firește, și la atitudinea lui în fața evenimentului. Ceea ce remarcă, întîi de toate, orice observator, cît de puțin avizat, este iuțeala cu care se realizează informarea. Zi de zi, cititorul gazetelor, de pildă, colectează nenumărate știri, sosite cu o promptitudine uimitoare. Foarte avansate metode tehnice sînt puse în funcțiune pe toate canalele de difuzare spre a se obține o comunicare rapidă, care permite cunoașterea directă a faptului întîmplat. Niciodată în trecut insul nu s-a socotit atît de integrat în viața colectivității și, în ultimă instanță, a umanității întregi. Căci, restrîngîndu-ne la domeniul documentației, nimic nu îi poate fi străin, cele mai mărunte schimbări de decor, de mentalitate în fiecare colț al lumii, îl implică inerent, îl îndeamnă să fie solidar și angajat. Nu e posibilă nici o concentrare a atenției într-o direcție de preocupări, fără a face și o raportare la istoria imediată, în formele ei cele mai palpabile.

În ultimele decenii, arta s-a simțit din ce în ce mai atrasă, cum era și natural, de sfera politicului. O epocă marcată de atîtea zguduiri poate fi reflectată, în toată profunzimea și varietatea ei, doar după înțelegerea mecanismului de producere a evenimentului. Personalități de seamă ale culturii mondiale declară tot mai frecvent că arta presupune neapărat un caracter politic, un act de opțiune. Pe oricare meridian, scriitorul parcurge acum cu înfrigurare ziarele, știe ce se petrece pretutindeni pe glob, cercetează harta și cărțile de relatări și destăinuiri bazate pe cea mai riguroasă autenticitate, își expune profesiunile de credință, adoptă o poziție civică, se consideră un factor responsabil în orientarea conștiințelor. Desprinderea din contingent, fuga de actualitate apar azi sinonime nu numai cu dezertarea spiritului, dar și cu sterilitatea.

E concludent interesul, din ce în ce mai pronunțat, pe care îl acordă intelectualii proeminenți marxismului. Mulți acceptă deschis concepția științifică despre dezvoltarea societății,

fiindcă, aşa cum mărturisesc, numai astfel pot efectua o triere în vîrtejul de fapte, ca să le distribuie apoi într-o ordine a elucidării. Numai astfel li se oferă şi o posibilitate practică de a participa activ la desfăşurarea evenimentului.

Ce efecte fecunde pentru creaţie are apropierea de zonele sociologicului şi sesizarea dinamicii de înaintare a istoriei — acest adevăr e confirmat de evoluţia curentelor literare moderne. Deci, se răstoarnă astfel una din aserţiunile eronat categorice din prelegerea *Sensul clasicismului*. Procesul de radicalizare a conştiinţei estetice constituie un simptom al artei secolului, şi, fără receptarea lui, critica e ameninţată să rătăcească în speculaţii searbede. S-a impus la noi, ca o necesitate a epocii, evaluarea operelor de răsunet ale literaturii române contemporane din perspectiva semnificaţiei prioritare pe care ele o conferă evenimentului. De atenţia faţă de datul de viaţă, gravid de semnificaţii, de interpretarea lui istoristă, consecventă, depinde pătrunderea literaturii în sociologia existenţei şi, prin urmare dezvăluirea mobilurilor de transformare a mentalităţilor, a tipologiei.

Una din dovezile cele mai strălucite ale puterii fertile pe care o asigură creaţiei optica dialectică asupra fenomenelor sociologice şi istorice — o aflăm tocmai în traiectul epic al lui G. Călinescu. Pe o dimensiune principală a analizei consacrată creaţiei narative, am încercat tocmai să demonstrăm că viziunea categorială specifică asupra destinelor ţine de distribuirea protagoniştilor pe criterii de stratificare social-economică, de extracţie de clasă. La G. Călinescu, aderarea la o concepţie istoristă a dat operei *organicitate*, într-o perspectivă pilduitoare prin coerenţa şi simetria întregului. Dacă în *Cartea nunţii* predomină încă o explicaţie limitat biologică asupra destrămării unui organism de clan, cărţile următoare explorează deliberat, într-o construcţie de frescă a timpului, formele sociale de trai. În special în *Bietul Ioanide* şi în *Scrinul negru*, la o serie întreagă de personaje, inerţia, toropeala, reducerea la protocolar, lipsa de rodnicie şi complacerea în ridicol sînt înfăţişate ca efecte ale unei determinări istorice, cu precizie intuită şi argumentată. Antinomiile pe care le-am descifrat în structura narativă (prolific-sterp, sănătos-bolnav, urît-frumos etc.) se dispun într-o ordine, pe suporturi clare, concomitent tocmai cu inte-

grarea lor într-o viziune generală a delimitărilor social-politice. Astfel, tribul Hangerliu indică soarta lumii feudale văzută global, ca un ritual al repetițiilor și aparențelor, vidată de un conținut veritabil, inerție a unui automatism. Tot ce evidențiază scriitorul în fizionomia aristocrației ajunge un obiect al contestației și persiflării : ireductibilitatea, simțul trufaș al distanței, cultul genealogiei și anularea individului de inițiativă, nepăsarea în fața valorii personale, reacțiile de corp indivizibil, interdicția firescului, teama de neprevăzut și de originalitate sub pavăza etichetei. Cum s-a cristalizat reprobarea atît de categorică ? Riposta s-a sprijinit pe un examen sociologic al cauzelor și al penibilelor consecințe : ispita vegetării, neputința de a mai fi spontan, de a crea. Graba burgheziei reprezintă și ea o falsă animație, o impostură, fiindcă nu se înscrie în sforțările autentice de descătușare a aptitudinilor umane. Itinerarul parvenirii e ridiculizat. Nu numai insuccesul alimentează comicul. Am remarcat cum toată mobilizarea resurselor, cu zarva ei, se dovedește inutilă în cele din urmă, deoarece nu se subsumează unei vocații productive și nu scapă din circuitul automatismului.

Eficacitatea concepției istoriste la G. Călinescu se verifică, așadar, prin unitatea de prezentare a categoriilor umane, fixate de repere social-istorice exacte. În concordanță cu ele, ne-am străduit să supunem investigației feluritele fețe ale edificiului epic și nucleele lor de convergență.

Să menționăm, însă, mai departe că, în succesiunea de idei care ne interesează aici, însuși subiectul din *Bietul Ioanide,* de pildă, consemnează nevoia de inițiere în ținutul agitației publice, în politic. Ni se istorisește lunga deliberare a unui intelectual care constată că, pentru a crea, trebuie să pășească pe terenul realităților și să devină cetățean și tribun.

Atracția pe care o exercită evenimentul este zugrăvită ca o trăsătură a vremurilor. Și pe acest plan romanul lui G. Călinescu (în ciuda unor inconsecvențe semnalate) are o desfășurare semnificativă, sinteză a unei mutații de gîndire și acțiune. Ce este altceva resurecția lui Ioanide decît modificarea atitudinii față de eveniment ? Năvala istoriei îl obligă să iasă din pasivitate, din indiferentism, să întoarcă ochii spre prezent, să recunoască imperativul politicului. Nu e de mirare că în roman abundă acum fapte diverse, file de jurnal, re-

producеri din presă. Scriitorul dezminte astfel, cum am precizat, propria teză despre abstragerea din contingent (*Sensul clasicismului*) formulată atunci cam absolutist.

Antinomia fundamentală în epica lui G. Călinescu (creație-amorțire) se definește tot în dependență de apartenența social-istorică. Impasul unor clase înseamnă secătuirea forțelor, ariditatea, iar, în antiteză, afilierea la mulțime, în revoluție, e o premisă a fructificării reale a talentului.

Reîntorcîndu-ne la metoda narativă, e adevărat că fixismul caracterologic, repartiția metodică și gradată a portretelor, pe destine paralele, se continuă, cum am văzut mai înainte, și în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*. Surpriza e că tehnica narativă se împacă bine cu inspectarea prezentului imediat, cu strîngerea flagrantă de material din universul datului concret. Ceea ce nu înseamnă că la alții normele de construcție a tipologiilor sînt asemănătoare. În varietatea procesului de închegare a prozei noi românești, se manifestă, bunăoară, pe o direcție și un interes sporit pentru psihologia fluidă, deschisă, încă nesedimentată. Cei care se referă, așadar, ca la un program estetic infailibil, la prelegerea *Sensul clasicismului* nu ar trebui să uite că, ulterior, G. Călinescu, în intervențiile critice, și-a corectat, în felurite împrejurări aceste puncte de vedere.

Poate că astăzi, peste divergențele de opinie, ceea ce rămîne mai important este reformularea unei platforme estetice de *totalitate*, de echilibru clasic, pe o filiație de continuitate, preconizată de autorul *Bietului Ioanide*, dar care să aparțină vădit contemporaneității, să poarte amprenta experienței istorice bogate trăită pe aceste meleaguri, să subsumeze, fără să elimine, formele „dezordinii“, tentativele zbuciumate, fatal încă fragmentare, din care își extrage măreția și dramatismul sensibilitatea modernă.

DUBLA EXISTENȚĂ

Pe plan strict narativ, atributele clasicității nu pot fi detectate peste tot în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*. Ele coexistă, cum s-a putut desprinde și pînă acum, cu alte tipuri de narațiune, nu se păstrează într-o stare pură, ideală. După lectura acestor cărți, te cuprinde chiar bănuiala că întregul a fost dinadins fărîmițat și redistribuit pe parcele, ca să nu i se recunoască identitatea. Rămîne prevalentă senzația de rupere și disjuncție. G. Călinescu pare un locatar care, după ce și-a șezat mobila într-o ordine anumită, veghind la păstrarea simetriilor și a contrastelor, mișcă apoi obiectele, modifică macheta prevăzută și așteaptă, cu un zîmbet caustic, ca vizitatorul să descopere stratagema. Metoda de derutare prin „arderea urmelor" nu răspunde vreunei dorințe de încifrare. Explicația e alta. Romancierul, mai mult decît criticul, e stăpînit de un demon al contradicției. Atras de clasicism, el nu-l poate accepta totuși cu docilitate. Plăcerea lui este de a-l amenda, mai ales în detalii, într-o polemică vie, neașteptată. Astfel, pe o cale ocolită, tentativele se suprapun, pe alocuri, cu cele ale unor pionieri ai romanului modern (desigur, dizidența lui G. Călinescu față de tradiție nu este prea acerbă). *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* apar compuse din depuneri succesive, de flux și reflux, determinate de atitudinea romancierului față de vechiul realism. Efecte evidente apar pe planul compoziției. Caracterul stufos și improvizat pe care îl are subiectul, colajul epic, provin din repartiția unui material eterogen. Totuși, edificiul în totalitatea lui e armonios, asocierea elementelor din regnuri literare felurite dă o senzație de coerență.

Am invocat controversa rezistentă la trecerea vremii ; într-un articol care a căpătat și el un caracter programatic [1], criticul G. Călinescu nega valabilitatea unora dintre tezele emise de autorul *Patului lui Procust*. Pe baza deosebirii dintre reacția rectilinie și reala complexitate (care nu se supune unor ierarhizări fixiste), G. Călinescu fundamenta cu rigoare un aspect al tipologiei realismului. O altă latură a dezbaterii ne solicită acum din nou atenția. G. Călinescu arăta că ar fi o problemă interesantă de dezlegat : cum se face că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoievskieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți dintr-o dată proustieni. Criticul pleda, implicit, pentru dezvoltarea unei tradiții clasice a romanului și lansa un avertisment scriitorilor tentați să sară peste niște etape de închegare a genului. Afirmarea impetuoasă a romanului se produce, în literatura română, abia între cele două războaie, cu Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu. Ce salutăm astăzi în intervenția lui G. Călinescu ? O lucidă ripostă dată încercărilor de rarefiere a contactului artei cu viața socială și tendințelor narative de un subiectivism exacerbat. Că adevărata înflorire a speciilor epicului se obține, în primul rînd, printr-o continuitate a direcțiilor în spiritul marilor făuritori ai romanului, creatori de tipuri, profunzi observatori ai dislocărilor petrecute în existența unor largi categorii umane sub influența mișcărilor istoriei, adepți ai construcțiilor ample, echilibrate, de o arhitectură clară — ideea aceasta e, cum a reieșit, precumpănitoare în comentariile critice ale lui G. Călinescu. Fiindcă am readus în discuție punctul de vedere adoptat de critic în 1939, semnalăm încă o dată acea exagerare vizibilă în argumentația sa. Se poate subînțelege din articol că G. Călinescu nu recunoaște o avansare a romanului, pe o traiectorie esențială, care să fi succedat personalităților proeminente ale secolului al XIX-lea. Experiențele noi, înseși cele fecunde pe anumite sectoare, el le reduce la tiparele consacrate.

Nu e de mirare că criticul Dumitru Micu, în *Romanul românesc contemporan*, transcrie citatul („Cît e viabil în

---

[1] *Camil Petrescu, teoretician al romanului, Viața românească*, nr. 1, 1939.

Proust...") şi-l arborează în mod inteligent ca deviză pentru prevenirea dezintegrării prozei. El extrage concluzia că G. Călinescu aproba la Proust balzacianismul şi dostoievskismul şi refuza adaosurile. Oricît pot fi amendate unele porniri spre recluziune din proza lui Proust, sau mai ales a mărunţilor săi imitatori, sînt de necontestat, însă, implicaţiile adînci cu caracter social, pe care *În căutarea timpului pierdut* le cuprinde : analiza arborescentă (cu mijloace noi) a convenţionalismului şi ipocriziei de castă, proprii marii burghezii. Uluitoare sînt revelaţiile în explorarea zonelor de conştiinţă şi din vecinătatea conştiinţei, dialectica originală a rememorărilor în cercuri concentrice etc. Modul inedit de tratare a problemelor spaţiului şi timpului în cîteva mari romane de la începutul secolului al XX-lea, deşi a nutrit după aceea, prin extindere, şi modalităţi de dezagregare a epicului — destrămarea tipologiilor, estomparea observaţiei asupra realului — prevestea între-unele din coordonatele sale şi experienţe dintre cele mai fructuoase de azi. Cel care a ostracizat structurile neomogene, imixtiunea substanţelor străine în roman, cel care a clădit un model clasic al compoziţiei realiste, *Enigma Otiliei*, îşi revizuieşte ulterior unele păreri, ca şi cum ar acorda, cu întîrziere, circumstanţe atenuante şi preopinentului său în discuţie, Camil Petrescu. În ce fel ? Am constatat că o dată cu episoadele bizuite pe analiza tradiţională a sentimentelor şi pe o suită de portrete, rod al vocaţiei de constructor de tipuri, întîlnim reproduse, atît în *Bietul Ioanide*, cît şi în *Scrinul negru*, fapte diverse de gazetă, fişe de reporter, scrisori, comentarii ştiinţifice, materiale de arhivistică. Tehnica derivărilor şi a detalierilor — „prin notele care subţiază şi concurează textul principal" — relevată la Camil Petrescu (mărturisirea autorului *Sufletelor tari* : „nu-i nimic, fac un soi de paranteză"), o găsim acum şi la G. Călinescu într-o altă osmoză, dar în aceeaşi căutare a autenticităţii. De îndată ce acceptă postura de referent al adevărului, scriitorul se simte îndemnat să iasă din circuitul simetric riguros, în favoarea unei anumite dezordini, atribut al firescului. Există şi aici o stringenţă, o unitate, dar de un alt echilibru.

A fost deseori remarcată, cu fecunde sugestii în interpretări, miza mare pe care Camil Petrescu o acorda autenticităţii în literatură. Anticalofil, el privea sceptic funcţiunea şi

persifla veleitățile de demiurg atotștiutor ale romancierului. În căutarea firescului și a spontaneității, faptele se cereau comunicate printr-o relatare nudă, de proces-verbal, iar pe terenul privilegiat al epicului aveau dintr-o dată drept de intrare formele cele mai directe de transmisie. La autorul *Patului lui Procust*, peste această prezentare de natură nemijlocită, încărcată parcă de febra participării la eveniment — guverna, e adevărat, un stil inimitabil de fervoare intelectuală, amestec savuros de degajare și ardență nepotolită. Stăpînit de ideea, devenită obsesie, că literatura se naște din „gîfîitul" martorului ocular, Camil Petrescu a intuit un focar al regenerării epicului, caracteristic veacului. Chiar dacă la un moment dat G. Călinescu s-a arătat neîncrezător în fața năvalei contingentului și apăra posibilitatea de distilare a epicului pînă la expresiile esențializate (faptul pur, psihologia caracterologică, umanitatea canonică), el a fost apoi printre primii care, am văzut, cu o eficacitate admirabilă, a încurajat în literatura nouă accesul elementului „brut" de existență.

Pe planul tehnicii narative, se atribuie un rol însemnat incidentului, autorul însuși năzuind, în unele episoade, să ajungă un notar al întîmplării oarecare, observată direct, fără filtrări și răgazuri contemplative. Cineva ar putea observa că postura de martor ocular e, cîteodată, simulată, cu un mare rafinament estetic, dar însăși această nevoie și performanță a simulării (comună, în ciuda marilor deosebiri de optică, și lui Camil Petrescu și lui G. Călinescu) denotă o receptivitate la sensibilitatea epocii. Nu putem menționa aici decît extrem de sumar infuzia formelor directe de relatare în literatura secolului, să zicem de la confesiunea-document din *Speranța* lui Malraux la jurnalul de front al lui Babel sau „organizarea" realității spre a pregăti înălțarea reportajului la simbol în cazul lui Malaparte etc. E foarte diversă stăruința de asumare a autenticității în operele contemporane, prin îngăduirea și combinarea tipurilor narative din straturile cele mai felurite, și nu e posibil acum să urmărim toate implicațiile (chiar și cele în făurirea, în mod paradoxal, a unor noi universuri imaginare, substanțiale în romane de faimă ale prezentului).

Oricum, ceva s-a schimbat în felul de a privi roadele fanteziei literare în acest veac, marcat de atîtea aventuri ale

cunoașterii. S-a petrecut, incontestabil, un transfer de atenție. Deceniile acestui secol au cunoscut o aglomerare de senzațional trăit. Acte sublime de eroism, acte josnice care provoacă oroare au devenit simultan o hrană zilnică a informației. Nicicînd omul n-a fost atît de asaltat de mulțimea știrilor. Nu numai că are sentimentul că el trăiește continuu în miezul istoriei imediate, dar, cu mam mai subliniat, tot ceea ce i se întîmplă unui semen al său, în oricare parte, cît de depărtată a globului, i se pare că pătrunde în orbita preocupărilor lui celor mai urgente. Un veac în care întîmplările se desfășoară și se răspîndesc cu atîta iuțeală, la distanțe uriașe, creează o altă viziune asupra timpului, o altă deprindere în înregistrarea lui și o strategie de fortificare lăuntrică pentru a putea trăi permanent în vecinătatea lui. Ne-am ocupat de acest aspect al raportului artei cu actualitatea.

Vechile iluzii de boicotare a istoriei și de eschivare sînt astăzi desuete, ridicole. Experiența gravă de exigență produce o anume dispoziție a lecturii. Cine a trăit și a cunoscut, într-o succesiune uluitoare, seismele veacului (războaie, represiuni ale fascismului, neliniști înălțate la scara planetei etc.) e normal să întîmpine senzaționalul epic cu un ochi mult prea avizat. Se ivește, în aceste condiții, o neîncredere în puterea magică a ficțiunii ? Poate că e exagerat spus. În orice caz, fantezia narativă are de înfruntat un rival foarte serios, fiindcă cel care a simțit nemijlocit trepidația timpului urmărește altfel, de bună seamă, revărsările de imaginație. Cît de aprinsă și de verosimilă trebuie să fie fabulația romancierului ca să egaleze neprevăzutul și spectacolul vieții !

De la Balzac și Tolstoi, pe calea largă a romanului, s-au produs inevitabil și modificări în natura obiectului, modificări de organizare, de ritm. Dacă sîntem refractari la tezele despre metamorfoza firii umane, teze care duc la pulverizarea legăturii dintre om și societate, la dezarticularea imaginii în proză, la părăsirea liniilor de boltă ale epicului, nu sîntem refractari dintr-o perspectivă de imobilitate, de împietrire.

Da, G. Călinescu subordonează, în ultimă instanță, formulele noi (proză a documentului, a autenticității) viziunii sale raționaliste, de tip clasicist. Aduce însă o infuzie de noutate aliajul de tehnici narative ? Impresia de primenire e evidentă. Dacă profilul lui Sufletel, prin desele adăugiri, nu cîștigă

decît în amănunte, imaginea inițială rămînînd ca un nucleu invariabil, în cazul altor personaje, autorul scontează pe efectul confruntărilor de impresii consecutive, lăsînd o dîră de ambiguitate. Datele se luminează prin alăturarea unor oglinzi prismatice. Despre Gavrilcea cunoaștem și opinia exaltată a fiicei lui Ioanide și cea disprețuitoare a arhitectului. Procesul lui Gavrilcea este reluat cu elementele dosarului : rechizitoriul procurorului, interogatoriul, pledoaria avocatului, declarațiile unor martori, dezbaterile din presă, profesiunea de credință a acuzatului. Utilizînd abil procedeele literaturii de autenticitate, scriitorul reface o pistă a cercetării, extrage din înșiruirea de supoziții, unele contradictorii, un verdict de netă dezaprobare. Prin straturi suprapuse, prin dezvăluiri făcute la intervale, se alcătuiește și portretul Pichii.

Alături de laborioase investigații psihologice, apar aprecieri de o simplitate voită, degajată : „Alt bărbat dintre cei patru, om în vîrstă, cu mustața tăiată englezește, urmărea cu mare emoție explicațiile criticului, mutîndu-și ochelarii cînd asupra monografiei, cînd în direcția tabloului de pe scaun. Acesta era inginerul Nacu, colecționar de artă, în măsura economiilor sale.“ Atît. Scriitorul se amuză creionînd sumar și aproape naiv figuri episodice. Unele referințe capătă voit o turnură banală : „Saferian oftă adînc : — Of, of, vin ani grei, s-au dus vremurile de acum treizeci de ani“.

După acest sondaj superficial, premeditat anost, urmează pătrunzătoare disecții sufletești. De unde vine aprehensiunea armeanului Saferian ? El nutrește un sentiment statornic că orice întreprindere e periclitată : e frica atavică din vremea cînd corăbiile erau atacate de pirați și bazarele, de oști dușmane. Saferian multiplică măsurile de precauție, duce vieți paralele, ca să conserve la primejdie o parte a averii. Jos, în magazin, instinctul comerțului îl face să vîndă cu mult mai scump decît a cumpărat, și sus, în salon, amiciția cu oamenii spiritului îl îndeamnă să dea în dar același obiect, fără înscris și fără murmure.

Narațiunea curentă în *Scrinul negru* nu e întreruptă numai de episoadele mamei lui Filip. Sînt incluse memoriile prințesei Hangerliu la mănăstire, foile de observație clinică asupra bolii lui Hagienuș, cugetările unei broaște țestoase, proiecțiile halucinante ale orientalistului din ultimele pagini ale romanului, învățăturile lui Ioanide către copiii săi etc.

Prin urmare, ceea ce criticul G. Călinescu condamnase la Camil Petrescu și, implicit, la Gide și la Proust, a devenit ulterior pentru romancierul G. Călinescu o tehnică a narațiunii. În felul acesta pătrunde, cu drept de stabilitate în universul purificat „monastic" al artei *(Sensul clasicismului)*, faptul brut, incidental, de documentar. Dispare oroarea pentru digresiune. Cum am consemnat, subiectul nu mai evoluează gradat, armonios, ci învăluit. Cronologia e inversată prin răsturnări subite, care sfidează durata reală. O altă perspectivă asupra spațiului și a timpului corespunde sensibilității moderne. Ultimele două romane marchează o schimbare în atitudine, cu deosebire în selectarea formelor narative. Nu numai că unele personaje refuză să se mai dezvăluie cititorului într-o succesiune domoală și metodică, de epuizare a resurselor vieții psihice, dar ritmul relatării e acum vioi și sincopat. Reconstituirea directă alternează cu evocarea, cu ancheta, cu construcțiile ipotetice. Ioanide nici n-o cunoaște direct pe Caty, dar informațiile pe care le culege trebuie abia interpretate.

Dar cum obține informațiile ? Încă în romanul precedent, arhitectul se dovedise îndemînatic în desfacerea sertarelor. Curios să afle ce gîndește Tudorel, tatăl scotocește printr-o lădiță cu scule și, după ce încearcă diverse șurubelnițe, deschide biroul ferecat. Astfel intră în posesia însemnărilor incendiare ale fiului. Nici comoda cumpărată la Talcioc nu-i rezistă multă vreme *(Scrinul negru)*. La deschiderea sertarului, un morman de hîrtii, fotografii, mici calendare, pachete de scrisori legate cu panglică se rostogolesc pe parchet. Destinul unei femei este recompus din „cioburile" culese fără voie. Cu veleități de anchetator, Ioanide citește scrisorile, inventariază fotografiile, interoghează pe cunoscuți, compară datele obținute. El profită de fiecare semnalment pentru a dezlega enigma. O sursă de investigații rămîne, bineînțeles, madam Farfara, confidentă discretă și sigură. („Iubită madam Farfara, mi-ai făcut un istoric succint și o topografie sumară cu care sper să pot descifra hîrtiile scrinului meu.") Pentru luminarea culoarelor memoriei, romancierul folosește procedeul oglinzilor concave. Pe o altă dimensiune a prozei, G. Călinescu se află, și el, deci, în căutarea timpului pierdut.

Nu are însemnătate pretextul care facilitează încrucișarea planurilor. Cine nu dă crezare unor situații (faptul că scrinul

n-a fost deschis pînă la Ioanide) privește lucrurile din prisma unei narațiuni de maximă veridicitate a detaliilor. Pentru romancier însă, în unele momente, exactitatea reflectării e hotărîtoare, în altele preferința se îndreaptă spre o soluție de convenție, acceptată deschis. Verosimilitatea nu e urmărită integral în toate articulațiile subiectului. Această alternanță între autenticitate și convenție nu e proprie numai celor dintîi romane din istoria genului, cu reminiscențe ale naivității senine de tipul epopeii, ci și celor mai noi produse, care aparțin secolului al XX-lea. Aici, întretăierea observației directe, precise, de martor ocular, cu notația fantezistă, arbitrară pînă la un punct (în raport cu stringența vieții), e realizată premeditat, cu solicitarea complicității cititorului. Dacă G. Călinescu a respins tot timpul, teoretic, modul de narațiune propus de Gide, părerile lui despre compoziția romanului s-au modificat, e limpede, pînă la *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Scriitorul a înțeles că este o necesitate a evoluției prozei atît efortul de a spori încrederea în adevărul celor relatate, cît și acela de a accentua rolul ordonator al scriitorului, care e dator să găsească el o coerență desfășurărilor. Nu funcționează numai logica reflectării fidele a realității, ci și logica dezvăluirii artistice, cu capriciile ei specifice. Dialectica relațiilor dintre autentic și convențional apare la G. Călinescu, ca în unele romane moderne, despuiată, ostentativă, flagrantă alăturare de extreme.

O derogare de la dezideratele expuse, bunăoară, în articolul *Sensul clasicismului* se manifestă, deci, pe planul mijloacelor epice (construcția despletită, discontinuitatea narativă etc). Însă structura tipurilor verifică în mare măsură mai departe, cum am evidențiat, ideea unei „umanități canonice", fixate, imuabile. Pe plan caracterologic, între gest și cugetare nu e o ruptură, o indeterminare, longitudinea și latitudinea personajului se măsoară, în continuare, conform uzanțelor navigației tradiționale. Între atitudinea romancierului și a criticului — identificarea e aici deplină. Creator de tipuri, G. Călinescu privește constant spre predecesori, spre Balzac și Stendhal.

O tendință a prozei moderne este însă indiscutabil dilatarea eseisticii în roman. Pentru James Joyce, Robert Musil sau Thomas Mann, autori atît de diferiți ca temperament ar-

tistic, intelectualitatea e condiţia de existenţă a personajelor. Dilemele meditaţiei definesc pe unii dintre cei mai reprezentativi eroi ai literaturii veacului. Am constatat că ceea ce criticul condamnase în articole vehemente — invazia cerebralului — romanele lui admit (ce binefăcătoare, pentru artă, conversiune !). Şi în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru* aproape nici unul dintre protagonişti nu se mărgineşte la raporturi pur epidermice. Sexualitatea capătă, întotdeauna, o faţetă spirituală. E atît de atras romancierul de sinuozităţile vieţii intelectuale, încît face abstracţie uneori de datele elementare ale traiului eroilor. Nu ştim, bunăoară, dacă ei beau sau fumează în timpul colocviilor prelungite. (De altminteri, G. Călinescu a repetat de multe ori că, în caracterizare, esenţialul consistă în observaţia morală.) O dată, precizîndu-se că Sufleţel se află în faţa unui pahar de bere, faptul dă posibilitate personajului să anunţe denominaţia latină : „cerevisia, cerevisia". Cînd am relevat stilul aforistic din *Scrinul negru*, trebuia să adăugăm că reflecţiile lui Ioanide nu mai seamănă cu maxima stoarsă, mineralizată, concentrată la o economie geometrică, în spiritul moraliştilor austeri. Ele sînt revărsare de metafore, joc de imagini. (De pildă : „Sufleţel e ca un muşchi pe un copac, ca o vegetaţie de deşert ce se înfige în pămînt asemenea unei căpuşe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învîrteşte, muşcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forţe colosale ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăţi pe pămînt. Lipsa de demnitate este cîteodată grandioasă." Sau despre aristocraţie : „o bandă organizată de legi secrete, operînd sub protecţia ţoalelor roase..."). Autor de o cultură enciclopedică, preocupat concomitent de descoperirile ştiinţei şi de cuceririle mai multor arte, G. Călinescu umple rezervoarele romanului cu cunoştinţele sale multiple.

Putem trasa paralele între Ioanide şi alţi eroi de conformaţie intelectuală din romane vestite contemporane şi distinge asemănări şi deosebiri în tratarea temelor caracteristice : înstrăinarea, culpabilitatea, înţelegerea lucidă a istoriei, angajarea etc. Intelectualismul e vizibil şi în stil, unde chiar efuziunea lirică a contemplaţiei trece prin filtrul abstract : „Toamna era splendidă şi un fel de abur transparent dădea pomi-

lor desfrunziţi şi drumurilor aşternute cu frunze roşcate evanescenţa lucrurilor ce se pierd în infinit". Caracterul cerebral al relatării narative (abundenţa de reflecţii, de comentarii etc.) e mult mai pronunţat în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* decît în *Enigma Otiliei*.

De vreme ce natura epică a romanelor lui G. Călinescu depinde de viziunea comicului, e important de stabilit că obiectul persiflării în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* nu e, în genere, prostia. Mulţi din eroii lui G. Călinescu sînt indivizi instruiţi, rafinaţi cunoscători ai culturii, capabili să sesizeze caraghioslîcul comportării altora. Fireşte că manetele rîsului pentru discreditarea acestor personaje sînt mai dificil de mînuit. Care este sursa ridicolului? Pe G. Călinescu îl intrigă forţa de absorbţie a erorii, procesul de automutilare a personajului, de atrofiere spirituală.

Comicul corijează, am mai spus, morfologia balzaciană a tipurilor. Deşi integrate în reţeaua epică a romanului, personajele nu se dezvăluie în multiplicitatea lor de preocupări. Motivele rîsului sînt, cu deosebire, de ordin cerebral. Dar despre înclinaţia esenţială spre comic, ca un specific al romanescului lui G. Călinescu, e necesar să discutăm mai amplu într-un capitol separat. Valenţa intelectuală a personajelor, impulsul şarjei determină particularităţi ale romanului, „erezii" în raport cu clasicismul structural. Formele de dezarticulare a personalităţii nu pot fi întîlnite însă nici în *Bietul Ioanide*, nici în *Scrinul negru*. Viziunea asupra eroilor e ciclică şi permite sintetizarea observaţiilor.

Totuşi, undeva răzbate şi incertitudinea şi ambiguitatea respinse programatic de scriitor. Impulsul spre baroc a existat mereu la G. Călinescu, ca un corolar fericit al sistematizării. G. Călinescu continuă clasicismul lui Caragiale, dar e înclinat mai mult decît autorul lui *Kir Ianulea* spre excepţie şi bizarerie. Niciodată nu a fost domolită curiozitatea autorului de a cutreiera nebulosul (incursiunile în ţinuturile patologiei şi demenţei în *Enigma Otiliei*, călătoriile imaginare ale arhitectului în *Bietul Ioanide*). Cînd înşeală vigilenţa raţionalistului, din „scrinul negru" iese magicianul care încearcă să afle, prin vrăjile lui, tainele universului. Ademenit de tenebre, scriitorul e un explorator care înfige însă steagul pe teritoriile noi, convins că a lărgit patrimoniul cunoaşterii

umane, că a participat la expansiunea realului. Neştiutul şi ilogicul păşesc în cîmpul cotidianului ca nişte fantome domesticite. G. Călinescu ilustrează, de fapt, caracterizarea pe care criticul i-o rezervase lui Gogol („ştie să pună adevărului aburi de infern şi să delireze cu profit pentru claritatea ideii"). Dacă la autorul *Sufletelor moarte* se simte încă vulcanul care fierbe amenințător şi imprevizibil dedesubt, în *Scrinul negru* echilibrul rațiunii nu e ştirbit. Memoriul lui Hagienuş e o scufundare în haosul nebuniei, dar, peste toate, în ultimă instanță, veghează privirea scriitorului, care nu lasă nimic în voia hazardului şi pregăteşte simetriile şi surprizele cele mai eficiente sub raport artistic.

În considerațiile asupra clasicismului, romantismului şi barocului[1], criticul G. Călinescu precizează că stilurile nu pot fi întîlnite în stare pură, în retortă, că fiecare literatură exprimă o proporție între elemente, o întrepătrundere a lor. E greu de cuprins într-o formulă chiar romanul *Enigma Otiliei*, cu materiale de construcție eterogene încă de atunci, ce nu prejudiciază însă organicitatea operei. Balzacianismul, ca tehnică narativă, e şi aici rectificat în multe privințe, iar viziunea clasicistă structurală apare străfulgerată de proiecții romantice. Pentru G. Călinescu, istoria literară s-a depus în straturi sedimentare şi el a îmbinat, în activitatea de romancier, experimentul premeditat cu faptul de viață, observat direct şi trăit în extensie. Negreşit că, aşa cum sună şi repetatele confesii teoretice, G. Călinescu aspiră către armonia şi simetria clasicismului cu voința de a fi explicit, de a găsi coerența liniştitoare ; scriitorul nu poate domoli totuşi un demon al penumbrei, care răvăşeşte mereu contururile abia trasate. Chiar provizia de întîmplări şi figuri umane se arată a fi adesea culeasă din universul obscurului şi al colosalului, în interiorul căruia autorul încearcă să imprime linii diriguitoare. Nu întotdeauna gravitatea detaşată, obiectivă, poate drapa plăcerea amuzamentului, predispoziția spre baroc, accentul pamfletar. Năzuința savantului de a enunța legi pe baza unui studiu atent al stărilor morale se asociază cu gustul artistului pentru enorm şi grotesc. Deschis, într-o cronică a opti-

---

[1] *Impresii asupra literaturii spaniole.*

mistului, G. Călinescu se definea lapidar : „Eu, frenetic și fantast, înclinat spre plastică și observația morală concretă". Raționalist, G. Călinescu năzuie spre o demonstrație închegată, unitară. Clasicismul său nu e, însă, interzis infiltrațiilor și nici repliat, îngustat la o fîșie a supraclarităților. Atracția spre fantasmă, spre izbucnirea romantică, nu poate tulbura simetria de structură. Ceea ce refuză fascicolul de lumină al gîndirii se elimină de la sine : vagul, echivocul. Totuși, *Bietul Ioanide* nu se poate demonta lesne, senzația e adesea de improvizație, de contorsiune, încărcătura barocă e bogată, stufoasă. Ce fel de baroc ? Cum spune chiar criticul G. Călinescu : „barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului".[1] Consecvent, demonstrația e riguroasă, impecabilă. Două pasaje din *Bietul Ioanide* sînt concludente : „Dumneata poți să rîzi, îi spune Ioanide lui Gaittany, un om ca mine, care se izolează, vede universalul și ignorează particularul". Și : „Arhitectul avea o concepție sublimată despre viață și refuza din cîmpul realului tenebrosul și absurdul".

Propensiunea spre grandios este inițial, cum subliniază și Matei Călinescu[2], o trăsătură romantică. Cum se materializează aptitudinea pentru dimensiunile hiperbolei ? Temperată de realismul crud al descrierii în *Enigma Otiliei* (doar expediția lui Felix și a Otiliei pe moșia lui Pascalopol comunică fervoarea imaginativă a autorului), convertită în visări cutezătoare și utopice (proiectele arhitectului în *Bietul Ioanide*), ea adoptă contururile realului, în episoadele de prezentare a efortului de construcție (*Scrinul negru*).

Clădirile maiestuoase, privirile ardente, energiile robuste, expresie a biruinței revoluției populare, satisfac nevoia continuă de sublim a scriitorului. Nu întotdeauna însă dorința entuziastă a autorului de a elogia virtuțile noului peisaj se concretizează, plastic și emoțional, în forme durabil artistice.

În ce privește asfințitul lumii vechi, stilul grandios de descriere e o formă abia deghizată a comicului enorm. Se poate remarca distanța minimă care desparte sublimul de grotesc în *Scrinul negru* (solemnitatea ceremoniilor din clanul Hanger-

---

1 *Impresii asupra literaturii spaniole*, cap. *Clasicism, romantism, baroc.*

2 *Arta epică a lui G. Călinescu, Gazeta literară*, nr. 30, 1963.

liu sau memoriul lui Hagienuş). În literatura română, G. Călinescu este inegalabil în ridiculizarea gigantismului. O extrem de caustică reprezentare a prăbuşirii aristocraţiei şi burgheziei româneşti rezultă viziunea comică a dilatărilor în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*.

Oricît s-ar recurge la disocieri, prozei lui G. Călinescu nu i se pot trasa hotare categorice. Fără tranziţie coborî n din spaţiile dominate de geometria glacială a raţiunii pînă în ungherele tainicului şi ale ocultului, de la extazul aproape copilăresc, ingenuu şi naiv, pînă la liniştea erudiţiei, trecută prin sita experienţelor, de la simplitatea unor situaţii obişnuite, perfect accesibile, pînă la rafinate distincţii de interpretare.

Proza lui G. Călinescu este o luptă a contrariilor. Cînd nu simte rezistenţa oponentului, romancierul îşi pierde avîntul creator. (Aceasta e antinomia aleasă în sfera imediată a creaţiei !) „Opera artistică este rezultatul luptei între raţiunea umană şi natură, dintre premeditaţie şi spontaneitate, şi această luptă trebuie să se vadă“[1], scrie criticul. Omogenizarea nu se poate dobîndi prin ablaţia exceselor, avertizează el, fiindcă ea poate fi mortală.

Liniile directoare ale creaţiei narative nu pot fi însă tăgăduite. O butadă inteligentă afirmă că abia cinematograful sonor a inventat tăcerea, iar cel în culori a inventat albul şi negru. Ceea ce urmăreşte G. Călinescu prin metamorfozele narative este, de fapt, tot lauda clasicismului (perspectiva ciclică, geometrică asupra tipurilor impusă tocmai în vălmăşagul incidentalului). O laudă diferenţiată, nelipsită de o aprinsă polemică, avizată de schimbările survenite în mentalitate, de progresele cunoaşterii. Întrebat ce este un clasic, G. Călinescu a răspuns că un clasic priveşte prezentul *greceşte*. Adică, integrat în actualitate, scriitorul păstrează vederea senină, tonică, iluminată de credinţa în continuitatea umanismului. Atent pînă la un punct la înnoirile romanului, G. Călinescu a fost permanent refractar literaturii ezoterice şi nu s-a raliat la scepticismul solitudinii. Profunzimea şi subtilitatea artei nara-

[1] *Perfecţiunea în artă*, — *Cronica optimistului*, *Contemporanul*, nr. 38, 1960.

tive la autorul *Scrinului negru* se bizuie pe credința în spiritul uman, pe posibilitatea comunicării, pe claritate, pe logica dezvoltării istorice.

JOCUL

IPOCRIȚII SUBLIMI

E o eroare să se atribuie reticența criticului G. Călinescu în fața unor forme ale sensibilității moderne numai faptului că era afiliat estetic altor canoane ale epicului. O întreagă porțiune a romanului modern se bizuie pe altitudinea sentimentului tragic în contact tocmai cu zguduirile istoriei și cu dilemele conștiinței. Convins de vecinătatea catastrofelor, fragil în actul grav al opțiunii, acest tip de erou modern scrutează tragicul de la un nivel de spiritualitate, astfel încît oglinda epocii și a propriilor limite nu permite mistificarea. Lui G. Călinescu i se părea exasperantă insistența cu care Camil Petrescu pomenea de „problemele de conștiință". Nu se destăinuia în acest fel doar vigilența de a păstra intacte liniile de armonie clasică ale narațiunii.

Cu extraordinara lui aptitudine de surprindere a deformării caricaturale, G. Călinescu n-avea, organic, vocația tragicului. Sau dacă o avea, la un anume grad, el reducea tragicul la acele coordonate prin care nu se depășea conflictul potențial dintre voință și afect. Tragismul conștiinței îl întîmpina bănuitor și fără curiozitate. Un fel de voioșie structurală, care vine și mai de sus, de la olimpianismul maiorescian, filiație de prestanță, îndemna criticul să fie mai mult atrasă de geniul plăcerii și al farsei. Cine e înzestrat cu darul de a reduce totul la esențe, găsind formula nimerită, de o plasticitate lapidară, acela transformă într-adevăr critica într-o creație continuă. Nimeni ca G. Călinescu nu se consacră cu atîta voluptate demontării operei pînă la ultima ei expresie care o definește. Aplicat chiar temelor narative extrem de stufoase și de grave, exercițiul se efectuează cu un ușor aer de parodie. A carica nu înseamnă însă a te îndepărta de la adevăr, ci, adesea, a-l

pune în relief într-un mod mai pregnant. Oricît de pătrunzător și de serios, comentariul critic nu renunță la însoțirea jocului, mărturie a înclinației mereu active spre o viziune comică asupra existenței. Astfel se exprimă la G. Călinescu voioșia structurală.

Spre desfătarea criticului, literatura surprinde și absoarbe, în angrenajul ei, o enormă farsă. E farsa care i se rezervă inerent insului, fiindcă, după ce consumă resurse cît de mari de vitalitate, el rămîne neputincios în fața destinului biologic sau în fața covîrșitoarei presiuni a mediului. Ce se repetă încăpățînat de-a lungul timpului sînt aceleași întîmplări, iar criticul, triumfător, smulge măștile, identifică schemele invariabile ale desfășurării. Oriunde, G. Călinescu caută tiparul farsei, pe care, în interpretarea tipologiei și a situațiilor, îl exploatează perfect. (Literatura lui confirmă exemplar această perspectivă, și vom avea răgazul să examinăm pe larg tocmai persistența farsei, de la *Cartea nunții* pînă la *Scrinul negru*.) Atras de plăcerea combinatorie, criticul întocmește tabele de subiecte valabile pretutindeni și, fixînd numărul lor redus, sfidează pe oricine ar mai putea adăuga altele esențiale. Să ridicăm mănușa aruncată ? Nu ne-am încumeta la această încercare dacă n-am ști că din unghiul de contemplație ales de critic, prielnic, fără îndoială, dezvăluirilor de profunzime, există și eventualitatea de a se scăpa din vedere porțiuni ale existenței, cele aflate, poate în afara zonei de caricare. Mai întîi, să reproducem însă istoriile-reper, atestate de G. Călinescu și rezumate în stilul de un laconism savuros inimitabil. Care este perimetrul de mișcare predestinat eroilor masculini în roman ? „Un bărbat vrea să se înalțe pe scara socială, să devină bogat, să se promoveze pe sine sau să promoveze progenitura sa, să aibă avere sau onoruri, care pot fi nenumărate sau meschine, sau simte că nu are mijloace de a se împinge în viață, se vede limitat de societatea înconjurătoare, de generația înaintașilor sau de noua generație." Cum se pot impune pe arena vieții personajele de sex opus ? „O femeie caută un bărbat, îl găsește, și-i e frică să nu-l piardă, sau nu-l găsește și cade în romanțiozități. Face copii, în care își pune toată energia sufletească sau întîrziază în mod anormal în căutarea erotică, intrînd în conflict cu propria ei progenitură. O femeie se bucură de înrîurirea ei asupra bărbați-

lor în tinerețe, jucîndu-i după temperamentul ei, sau se neliniștește de îmbătrînire. Ca mamă, ea poate iubi excesiv orice copil, sau, dimpotrivă, poate urî cu frenezie pe unii, însușindu-și greșit interesele copiilor ei. Asta e lista temelor pentru femeie", conchide criticul. În schimb, trecerea de la amorf la format, la închistat, este toată scena pe care se poate mișca romanul unui tînăr. „Un tînăr suferă din cauza bătrînilor, căzînd în revoluționarisme, își propune să prefacă scoarța lumii, apoi, încetul cu încetul, se conturează și devine avar, ambițios, burghez, ca și părinții, în orice caz, ca cineva de pe lume" (noiembrie 1937).

Nu mult mai tîrziu (iulie 1938), breviarul tematic este reluat pentru a fi expus metodic și definitiv. Cîte subiecte capitale sînt cu putință ? „1. Istoria tînărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonînd toate afecțiunile acestei pasiuni : ambițiosul plat, comun. 2. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrîngerile pentru glorie, putînd oscila între ratarea grandilocventă și geniul posac. 3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzînd la maturitate în dezordinea pasiunii romantice. 4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugîndu-și viața și famila în experiențe erotice tardive. 5. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria lor progenitură. 6. Romanul incapacității de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie. Și alte cîteva. Dar foarte puține."

Ceea ce reține și captează interesul cititorului este, încă o dată, neobișnuita forță de condensare. Încotro ți-ai îndrepta atenția, pe aria vastă de manifestare a romanului, procedeul de reducere propus pare să acționeze infailibil. Mărturisit, etalonul se află însă în opera lui Balzac, care verifică prin panorama agitației umane — irosirea energiilor pe multiple făgașuri — modele codificate. Constatăm, așadar, cum o privire, nu lipsită de mizantropie, descoperă în convulsiile existenței sforțarea vană care se înscrie, în cele din urmă, pe o orbită a comicului. Se epuizează însă efectiv pe aceste cîteva traiecte, cu atîta agerime marcate, resursele de investiție omenească ? L-am putea include în ele, fără a reteza nimic, și pe Dostoievski, cu toată febra profetică și experiența limită a libertății

umane, cum o denumea Berdiaev ? Dar pe Kafka sau Camus ? Poate că nici Balzac, prototipul suprem, creatorul comediei umane, cu vulcanica ei risipire de vigoare, nu e conținut întru totul în breviarul călinescian. Ce lipsește la prima confruntare ? Trecem peste faptul că o să pară curioasă această aparent banală semnalizare de lacune, pe care nici nu intenționăm să o complicăm cu nuanțări. Nu întîlnim însă nicăieri povestea omului care, obsedat de ideea Dreptății, a trebuit să discearnă, în carnavalul vieții, Binele de rău (criza etică) sau a aceluia care, purtat de vîltoarea Istoriei, a vrut să împace Nădejdea mulțimii cu nevoia de plenitudine individuală (criza revoluționarului). Dar deruta insului ispitit de Diavol și care ajunge să se îndoiască de autoritatea supremă și respinge prezența lui Dumnezeu (criza mistică) sau a aceluia care, într-o sforțare eroică de luciditate, alungînd himerele, năzuie la sensul final al Adevărului (criza filozofică) ? Unde să intercalăm și formele din ce în ce mai rafinate, prin disimulație și epurare, ale raporturilor cu Puterea, în acest veac, cu mutațiile de la funcția de inițiator al actelor la cea de victimă, cu amplificarea miturilor și straniul transfer între demnitate și umilire ? Dinadins am folosit majusculele ca să subliniem conturul, în cele din urmă, de sinteză abstractizată a contingentului pe care îl deține, nu de puține ori, problematica secolului. Ni se poate răspunde că motivele introduse aici sînt versiuni adiacente, „travestiri", care, în ultimă instanță, se află sub imperiul acelorași conflicte eterne ale biologiei și afectivității primordiale.

Dacă în adînc legile primare continuă, firește, să funcționeze, asta nu înseamnă că ființa omenească nu se poate ridica peste condiția ei elementară, că nu poate crea mereu noi supraetajări, cărora să le dea organicitate și care să o reprezinte pe deplin. Plecînd de la Dostoievski, François Mauriac scrie : „Dăruirea de sine, gustul purității și al perfecțiunii, foamea și setea de justiție, și acesta este patrimoniul uman și pentru acesta, romancieri, noi trebuie să depunem mărturie". Fără a eluda dramele curente și raportîndu-se la ele, literatura veacului e intens suscitată și de efectele alambicate, pînă la rarefiere abstractă, ale datelor de conștiință. Din înțelegerea integrării în istorie și din asumarea repercusiunilor etice și exis-

tențiale, eroul modern se definește în spațiu și timp. Anevoie pot fi despuiate azi toate dilemele conștiinței spre a se scoate la iveală întotdeauna, în stare pură, impulsul brut. Reiese, așadar, că nomenclatorul tematic călinescian nu poate cuprinde, de pildă, modalitatea tragicului reflexiv, direcție majoră în proza contemporană.

De altminteri, în clasificările sale tipologice, ca de obicei spectaculoase prin perspicacitate și vervă a ironiei, criticul se oprește la treapta care dezvăluie coincidența unor straturi sufletești și nu simte vreun imbold să urce mai sus. Cînd studiază într-un articol des citat[1] ecuația hotărîtoare a personalității, G. Călinescu constată că există ființe automatice, instinctuale, frumoase ca documente ale naturii, și ființe morale, care ne dau conceptul unei ordini spirituale în univers. A fi ființă morală presupune a ajunge la conștiința mecanicii interioare, a deveni un caz superior de adaptare. De notat însă că conștiința mecanicii interioare e exprimată doar în etapa ei inițială, de recepție imediată, aproape nemijlocită. Interesul în roman și, în genere, în observația omului, arată G. Călinescu, provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman. La această substituire de planuri criticul asistă cu un surîs avizat: „Lărgind înțelesul cuvîntului, am putea aplica aci noțiunea de ipocrizie. Toți eroii complecși sînt niște ipocriți, sublimi ori ridicoli, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor." Cum se produce mistificarea? „Rascolnicoff este, instinctual, un criminal, dar prin motivarea pe care o dă crimei sale, el e «martirul pentru ideal». Jullien Sorel e un simplu alergător după hrană, în ordinea morală el e ambițiosul, exponentul unei clase. Goriot e numai un om slab, fără rezistență, dar el are conștiința că e «tată», care dă îndreptățire prostiei și suferinței lui."

Cu același sînge rece de colecționar, G. Călinescu extrage de peste tot mobilul răului, fondul prim, apropiat de pornirea impulsivă. Determinările sînt căutate mereu în jos, în sectorul instinctelor, iar restul, oricîtă splendoare ar prezenta, este considerat ca aparținînd aparenței, ca o mască. Nu poate fi în-

---

1 Cronica literară: *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, *Viața românească*, nr. 1, 1939.

să și masca, prin deprindere și efort de asumare, substanță constitutivă, organică, mai organică uneori decît intenția inițială, ținînd de bestia din om ? Înțelegem că restrîngîndu-l pe Rascolnicoff la gestul ucigaș, G. Călinescu face, desigur, o metaforă și se amuză risipind iluziile de patetism. Pornirea de delincvent, dacă există în eroul lui Dostoievski (cu multă îndoială acceptăm supoziția), în nici un caz ea nu sugerează esența tragică a personajului. (Și cînd privește în jos, G. Călinescu nu părăsește încă terenul ferm de la suprafața instinctului pentru a sonda regiunile obscure, inconștientul.) Își propune el, însă, să remarce în sus grandoarea ideii pe care o comunică personajului ? Proiecția în altitudine nu intră, probabil, în cîmpul vizual al criticului. A fi impermeabil la acest tragic al faptelor de conștiință e, poate, pentru el, o premisă, un suport care îngăduie imaginea caricaturală, estetică, fără greș, a aspirației umane.

Cît de izbitor va retracta în *Bietul Ioanide* (în anumite limite însă) propria sa afirmație : „Viața geniului în genere este fără interes tipologic". Pentru criticul G. Călinescu tipurile sînt niște componente veșnice, mulate pe instinctele de bază, deghizate în alcătuiri morale : „Eroul de roman e o categorie : un ambițios, un risipitor, un avar, un invidios, un gelos". Excesul în direcția măreției sau a derizoriului contrazice măsura de armonie clasică. E limpede că din aceste compartimentări absentează spiritele ieșite din medie, din normal, posedații credinței sau ai rațiunii, cei care, ca în Kafka, vor să sacrifice cota de jos pentru cea de sus. Ulterior, într-o conferință consacrată lui Dostoievski, criticul recunoaște că scriitorul rus nu este un clasificator impasibil, că eroul lui poate parcurge neprevăzut toată scara valorilor etice, fiind deci intermutabil. Nu este însă nici acum cercetat posibilul aspect de grandoare a năzuinței umane.

Adoptînd o concepție istoristă riguroasă, G. Călinescu demonstrează impecabil determinarea pe care o exercită asupra personajului apartenența de clasă, de categorie socială. Dar și acum, ceea ce nu se încadrează în spațiul de întindere a categoriei și refuză alinierea suportă constrîngeri de interpretare. Ne aducem aminte cît ne-a fascinat prelegerea lui G. Călinescu despre Tolstoi și, totuși, ea nu acorda, spre uimi-

rea noastră, nici o considerație sufletelor neliniștite, lui Pierre Bezuhov sau prințului Bolkonski. Alte personaje erau anexate direct, fără discriminări, ambianței sociale de care voiau tocmai să se separe. Am adus obiecții acestei caracterizări, prin extrapolare, cînd ne-am referit la destinul aristocrației în *Scrinul negru*. Astfel, după G. Călinescu, în *Anna Karenina* Tolstoi ar simboliza apetiția către viața brutală a eroilor din clasa trăind în moliciune, naturismul predilect omului oțios. Levin cosește fîn împreună cu țăranii și declară a nu fi încercat niciodată în viață o mulțumire mai mare, însă el e un bogat moșier, căruia puțină mișcare îi dă poftă de mîncare, precizează în persiflare criticul. „Dacă ar pierde moșia și ar trăi din cosit, am fi curioși să-l întrebăm, din nou, dacă-și menține opinia." Cum primitivismul claselor de sus e suspect de rafinament, criticul deduce: „în definitiv, chiar sinuciderea Annei, oricît de dramatică, privită subiectiv, poate fi, prin raport la psihologia de clasă, căutarea unei senzații tari în moarte... A comite un asemenea gest desperat devine la o mondenă o nebunie de bun-gust."

De cîte ori e nevoit să opteze, criticul G. Călinescu conferă, mai curînd, credit eroului sufletește elementar și i se pare dubios zbuciumul de tip etic sau rațional. Pe „ipocriții sublimi" nu-i aprobă, decît dacă le poate rezerva un loc în colecția lui categorială de impulsuri și manii generalizate. Nu piere însă în felul acesta o fîșie de lumină și de nădejde umană ? Precizia de cristal, dar și slăbiciunea acestei optici depind de definiția călinesciană a umanității canonice și de teza ieșirii din contingent, din faptul istoric și sociologic, idei susținute, prea categoric, în dizertația *Sensul clasicismului* (ianuarie 1946), pe care am analizat-o pe larg. Am notat cum aceste idei au fost rectificate apoi, în multe privințe, atît în expunerile critice, cît și în romanele sale care, păstrînd fixismul caracterologic, îngăduie totuși o excelentă reconstituire a epocii, cu tot fluxul ireversibil al evenimentelor.

Pentru o proiecție comică a existenței, o unilateralizare a reacțiilor poate da rezultatele cele mai fericite. Tocmai ținînd seama de aceste criterii, am încercat să apreciem valoarea descripției unor personaje, ca exponenți ai unei clase, văzută integral, canonic, în proza lui G. Călinescu. Prisma satirei îngăduie abrevierea realismului. Nu mai reluăm argumenta-

ţia. Adăugăm doar că, intuind ezitarea în faţa tragicului, G. Călinescu l-a ocolit nu numai în critică, dar şi în producţia românească, scontînd pe efectele prodigioase ale înţelegerii vieţii ca o enormă farsă (fireşte, păstrîndu-se, cum am arătat, atributele unei anumite verosimilităţi). Rămîne ca, respectînd, în fine, o făgăduială, să dezvăluim în detaliu acum virtuţile comicului, care a atins un suprem rafinament în literatura română la un moralist ca G. Călinescu, dar să dezvăluim, şi pragul care stînjeneşte ascensiunea spre tragic.

DIAGRAMA FARSEI

„Am mare poftă de pitreşere", îi scria Caragiale lui Zarifopol, şi în diverse variante mărturisirea revine în corespondenţa celor doi prieteni. Din aceeaşi familie de spirite, G. Călinescu caută, deci, sub învelişul oarecare al priveliştilor, resortul farsei. Realismul fundamental se mulează după cerinţele comicului. Cine vrea să rîdă se instalează în acel loc de unde poate să observe mersul poticnit, nepotrivirile, grimasele. Dacă e unanim acceptată ideea că autorul *Bietului Ioanide* descrie evenimentele sobru, reţinut, neutral, angrenajul artei sale narative nu poate fi însă demontat în întregime fără recunoaşterea simultană a înclinaţiei spre joc, spre spectacolul vesel. Că farsa de tip caragialian are aici o desfăşurare inedită, că treptele metamorfozei ei urcă, în anumite momente, pînă la autodispariţie, prin atingerea unui stadiu de gravitate — aceste afirmaţii revendică fireşte o metodică argumentare.

De la început, ocazia de a juca o festă cuiva nu e niciodată pierdută de eroii care populează *Cartea nunţii*. Cînd profesorul Ostrogotu intră în clasă, din toate părţile se aud urlete, chiote, miorlăituri, gemete. Ca să-i înveţe pe elevi gama muzicală, profesorul le apucă mîna dreaptă şi o poartă larg spre apus şi răsărit, nadir şi zenit, bătînd zgomotos măsura. La împotrivirea rebelă a clasei, Ostrogotu priveşte deasupra ochelarilor, îşi suge amîndouă buzele ca moşii fără dinţi şi apoi execută demonstrativ, vocal şi instrumental, nota recalcitrantă. În timp ce orga grohăie profund, dezmăţul fluierăturilor nu mai are margini. Enervat de obrăznicia unui elev, Ostrogotu îl urmăreşte, şi cursa continuă peste bănci, prin coridoarele şcolii.

Elementul buf se difuzează în primul roman al lui G. Călinescu direct, cotropitor, fără nuanţe şi amortizări (conflictul Ostrogotu-Bobby sau reconstituirea galei de box). Şi în *Enigma Otiliei,* numeroase momente sînt descrise în stil de farsă. „Cavaleria uşoară" a comediei este intens solicitată. Premeditat, G. Călinescu nu refuză umorul gros, episoadele pot fi adesea desfăcute în pure scene. Cînd ne-am oprit la viziunea predominant teatrală a autorului în compunerea episoadelor, am subînţeles continuu elementul comic. Stănică şi Olimpia apar în casa familiei Tulea cu gîndul să smulgă toate avantajele materiale posibile. Atunci se ridică parcă o cortină şi începe mascarada. Stănică vorbeşte sonor, rotund, cu gest artistic şi declamator, iar Olimpia, lămurită de acasă, moale, sentenţios şi cu o mare convicţiune. Nimeni nu e încă deprins cu termenii incendiari ai lui Stănică: „În faţa lui Dumnezeu sîntem uniţi pe vecie. Numai moartea ne va despărţi." Costache ascultă cu stupefacţie, electrizat treptat de grandilocvenţa oratorului, dar Simion, intrat într-una din crize, nu-şi mai recunoaşte fiica şi, vînăt la faţă, cu spume la gură, strigă: „— Eşti un pungaş, nu e fata mea, nu dau nimic, nu e fata mea, eşti un pungaş". Tremurînd, caută cu ochii un obiect să-l arunce în Stănică. Aglae depune eforturi să se păstreze gravă şi să împace lucrurile, făcînd promisiuni. În sfîrşit, Olimpia iese suspinînd, iar Stănică o urmează ţanţoş, după ce dă ceremonios „bună seara".

Un moment admirabil realizat în *Enigma Otiliei* rămîne elogiul fericirii conjugale a familiei Raţiu: „Stănică şi Olimpia ajunsese şi intrase în casa lor, şi Olimpia îşi aruncase blana de vulpe pe marginea unui scaun şi se dezbrăca obosită. Dormitorul arăta un interior improvizat şi neglijat, de oameni care nu fac gospodărie. Nici o mobilă nu se potrivea cu alta. Olimpia îşi scosese şi rochia şi, rămasă în jupon, îşi înnoda părul în jurul capului. Pieptul şi spatele rămăsese goale, viguroase. Stănică, într-un elan de sentimentalism, veni tiptil şi o sărută apăsat pe umăr.

— Ah — protestă Olimpia —, lasă-mă, sînt foarte obosită.

Stănică, contrariat, dădu altă ieşire sentimentelor lui.

— Olimpia, comoara mea, poate nu mă mai iubeşti. (Olimpia îşi aruncă ghetele din picioare după ce desfăcuse nasturii cu un ac de cap.) E perfect explicabil. Ce sînt eu? Un nimic,

un ratat! Ce ţi-am adus eu? Nimic. Tinereţea ta, frumuseţea ta meritau omagii mari. Dar mă sacrific. Mă dau îndărăt din faţa viitorului tău, ca şi cînd n-aş fi fost (Olimpia se întinse pe spate şi căscă). Spune-mi un cuvînt şi eşti liberă. Îţi rămîn un sclav veşnic recunoscător, fiindcă, orice ai zice, tu ai fost întîia mea mare dragoste şi vei fi unica. (Olimpia puse picior peste picior pe deasupra plapumei, privind în gol peste tăblia patului). A, sau poate nu vrei despărţirea, de ochii lumii, nu mă dispreţuieşti pînă acolo încît să nu mă suferi în faţa ochilor tăi. Dar poţi şi aşa să fii fericită. Poate iubeşti pe cineva, spune-mi ca unui frate...

— Ce? zise aspru Olimpia, privindu-l fix.

Stănică se fîstîci puţin...

— Olimpio, frumuseţea mea — făcu Stănică, urcîndu-se în pat —, mă atingi în adîncul sufletului. Sînt legat de tine pentru vecie, uniunea noastră va fi pildă de constanţă şi lealitate. Lasă-mă să muncesc pentru tine, să-ţi fac un altar demn de frumuseţea ta. Ai să vezi tu cine e Stănică.

— Suflă-n lampă, ordonă Olimpia."

Pe linia aceasta a contrastelor apăsate, a comicului straşnic, tablourile se apropie de parodie. O bună parte a acţiunii pare o şotie enormă, născocită de Stănică, ca să permanentizeze atmosfera de veselie, de păcăleală. Mînuitor al comicului buf, G. Călinescu se înscrie indiscutabil în seria „farsorilor geniali", cum i-a numit chiar el.

Nu de puţine ori criticul G. Călinescu s-a declarat în dezacord cu discreditarea farsei. Să nu uităm că şi Paul Zarifopol scotocea cu încîntare prin comediile lui Molière ca să scoată în vileag, sub crusta de bună-cuviinţă, situaţiile tari. Caracterizînd arta lui Caragiale, G. Călinescu notează: „Aşa cum poezia se reduce în fond la o vibraţie de sonuri, bufoneria se întemeiază pe gesturi muşchiulare şi verbale de convenţie, devenite clasice... Comedia bufonă se înrudeşte cu lirica în notarea inefabilului şi ca şi ea caută automatismele." [1] Şi în *Enigma Otiliei*, elementul burlesc, subsumat intenţiilor de caracterizare psihologică, învăluie mişcarea mecanică a tipurilor satirizate. O lume este pecetluită cu aceste procedee.

---

[1] *Istoria literaturii române...*, cap. *I.L. Caragiale.*

Analizînd romanele *Anna Karenina* și *Război și pace*, G. Călinescu insistă asupra unei anumite trăsături : „Ceea ce e particular la Tolstoi, ca și la Cervantes sau Balzac, este ruperea proporțiilor zilnice, ceea ce, cu un termen înțeles just, se cheamă : «caricatură»... Șarja este procedeul clasic al marelui creator, condiționînd însuși realismul său. Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă, alungite, asimetrice, tremurate... Realitatea este diformă, disproporționată, singulară, și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții." [1] Schema, în sens superior, clasicist, se ivește continuu în cărțile sale. „Și unde este schemă este și șarjă", spune tot Călinescu.

Nimic din esența artei romancierului nu poate fi receptat fără recunoașterea acestei predispoziții dominante. Atît imaginea de ansamblu, cît și fiecare moleculă a narațiunii e îmbibată de voința de caricare. După Caragiale, cele mai suculente scene comice din literatura română le întîlnim, credem, aici.

Despre *D-ale Carnavalului* Pompiliu Constantinescu scria că este o fantasmagorie realistă, alcătuită cu o grijă tehnică de ceasornicar. Ea îți lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopți", petrecut într-un cadru tipic de mahala autohtonă, senzația de feerie în realitate, joc de măști hilare, pentru care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, ci farsa bufă a destinului.

Definind geniul rîsului la familia Caragiale, Paul Zarifopol vorbea de sensibilitatea „enormă" și viziunea „monstruoasă" care au imprimat artei autorului *Momentelor* caracterul expresiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază și de tortură extreme.

La Caragiale, bogăția comicului reflectă și o dezlănțuire a vitalității : viața, instinctele, cu mimetismul lor, biruie impudic, în pofida deraierilor. G. Călinescu înfățișează o altă fază, de declin și dezagregare. Apusul unei lumi îi provoacă celuilalt Caragiale, lui Mateiu, sfîșieri nostalgice. Autorul *Enigmei*

---

[1] G. Călinescu, *Studii și conferințe*, cap. *Tolstoi*.

Otiliei nu înconjoară fápturile detracate cu o aură crepusculară, ci le judecă de la distanță, dirijează operațiile pentru disecția lor, nu fără a arbora, cum am putut constata, un zîmbet malițios. Stăruim aici asupra comicului direct, de genul farsei.

Nu mai e nevoie să subliniem că *Enigma Otiliei* etalează toate tipurile de comedie. Cea de caracter am supus-o examenului prezentînd figura lui Stănică sau a lui moș Costache (mijloace auxiliare folosite : comicul fizic, vestimentar, verbal, de comportare etc.). Ca o cronică realistă a societății, romanul se bizuie pe comicul de moravuri. Este cercetată, mai ales, condiția familiei înstărite : pilonii ei de susținere, treptele de emancipare, unghiul economic-social al raporturilor de rubedenie. Predilecția pentru elementul buf explică însă conformația romanelor și însuși tiparul caracterologic.

Scenele de farsă sînt chiar mai abundente în *Bietul Ioanide*. Ele acum au o respirație mai scurtă, urmează una alteia, și protagoniștii lor depășesc în varietatea invențiilor pe neostenitul Stănică Rațiu. Umorul răzbate, de exemplu, din descrierea diverselor vizite efectuate (surpriza primelor contacte). Apariția lui Sufleţel la Hangerliu e de un comic burlesc (el știe că Hangerliu are legături strînse cu legionarii și vrea să-i obțină grațiile). Sufleţel pășește sfios, temător, prudent într-o cameră friguroasă. Gazda îl întîmpină foarte familiar, deși îl vede pentru întîia oară, și-l întreabă dacă mănîncă semințe. Fîstîcit, Sufleţel ia în mînă un sfert din roata de floarea-soarelui și face eforturi să nu contrarieze. Hangerliu îl invită pe canapea, se urcă și el, cu picioare cu tot, și-i spune : „— E frig al dracului, domnule ! — Boreu devine pervers !", răspunde Sufleţel. Hangerliu rîde gutural, deși nu pricepe aplicațiile mitologice ale oaspetelui. Cînd Sufleţel îi declară că simpatizează cu popoarele tinere, că a făcut studii în Germania, în Italia, Giovinezza, giovinezza..., Hangerliu continuă cu vocea lui groasă cîntecul... prima... ve... ra di bel-le-e-e-ez-za ! Sufleţel dă și el din cap și buze, ca și cum ar intona marșul. Pînă la urmă, Hangerliu se invită la Sufleţel la masă, ca să guste ciorba de potroace. Lașitatea, panica, umilința unuia, calmul, nonșalanța, mitocănia distinsă a celuilalt întrețin verva comică.

Acasă la Gulimănescu, care renunţase la austeritatea culturii („citea cărţile precum citesc alţii gazetele") şi se deda plăcerilor gospodăriei şi îngrijirii familiei, cînd venea un vizitator, amfitrionul îi arăta colecţia de pahare de cristal, porţelanurile de Saxa şi de Sèvres, cîteva vase autentic chinezeşti, apoi pe băieţaşii săi, în fine, două pisici siameze, iar în curte, cocoşul şi găinile.

Cînd Ioanide intră la Hagienuş, revelaţiile sînt tot de domeniul umorului buf. O odaie cu mobile uzate e căptuşită mai toată cu rafturi de cărţi. Între tomuri, pe postamentul rafturilor de jos, luceşte un chivot de metal. Arhitectul află că e sicriul soţiei lui Hagienuş, pe care acesta îl ascunsese în casă fiindcă vînduse moşia unde fusese şi mormîntul. Mulţumit de întrevederea cu Ioanide, care primeşte comanda de a-i construi un mausoleu, Hagienuş îl cheamă pe arhitect în faţa unui volum gros, bine legat, şi-i arată, fără comentarii, o colecţie de reproduceri de desene japoneze, înfăţişînd teribile scene sexuale. Cînd Ioanide împinge uşa să iasă afară, o femeie fuge spre fundul coridorului. El bănuie guvernanta, care privise în odaie pe gaura cheii.

Din concentrarea elementelor bufe, pînă la urmă viziunea e grotescă. Ridicolul nu ia la G. Călinescu proporţii fantastice, de mit, ca la Cervantes. Peste tot el se integrează în universul mic, în verosimil. Asta nu înseamnă că proiecţia totală nu produce uneori şi un fior cosmic (vezi destinul lui Pomponescu şi Gonzalv).

Cererea în căsătorie are adesea un aspect hilar, accentuînd linia din *Enigma Otiliei*. Nepoata lui Conţescu îl supune pe Gonzalv unui interogatoriu franc, practic, pentru a verifica trăinicia propunerilor : „— Orice-ar fi, arăţi a fi nestatornic. A divorţa de trei ori nu e normal. Mă întreb dacă eşti capabil de iubire

— Au fost împrejurări nenorocite, independente de voinţa mea.

— Eu te rog să ştii dinainte, nu pot concepe aventura. Asta va trebui să fie ultima dumitale experienţă.

— Pozitiv ! O asigură Gonzalv.

— Singura scuză pe care ţi-aş găsi-o este că nici soţiile dumitale n-au ţinut la dumneata excesiv. Uşurinţa cu care

actuala dumitale soție consimte să se despartă dovedește indiferență.

— Face asta din devotament, avînd în vedere viitorul copiilor.

— O căsătorie reprezintă un act serios, și cine intră în ea se apără cu toate forțele. Nu-ți voi permite să neglijezi căminul.

— N-am să dau nici un prilej de reclamație."

Și Sultana, fiica lui Saferian, măritîndu-se cu Demirgian, încheie un fel de contract, în urma unei tocmeli în lege.

În *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*, farsa vizibilă în toate fracțiunile narațiunii — un fel de numitor comun — trece însă printr-un filtru al rafinărilor. Nu e vorba numai de eliminarea formelor prea apăsate ale ridicolului în comportamentul eroilor și de suplețea intelectuală cu care sînt comentate acum sindromele complexe ale amicilor lui Ioanide. Chiar manifestările jocului în realitatea zugrăvită apar, din ce în ce mai pregnant, ca o consecință a modificărilor psihologiei, condiționate de ambianța social-istorică.

Sustrasă din actualitate, refugiată într-un imobilism nătîng, lumea comică (mătușile lui Jim, cercul Aglaei, clanul Hangerliu) se prezintă decorativ, protocolar, permanent previzibil. Cum mișcările se încadrează într-un mecanism dictat de uzanțe, ele nu mai au, am arătat, zvîcnirea vie, irepetabilă. În relația dintre automatism și spontaneitate (definitorie pentru natura farsei), automatismul are un avans considerabil. Se pierde impulsul individual al angajării în prezent, și ceremondial contactului cu realitatea pare, de aceea, un joc al oamenilor mari, readuși într-o stare de infantilism. În pictura regresiunii, se distinge (vezi capitolul nostru despre *clan*) perspicacitatea caracterologică și sociologică a lui G. Călinescu. Convinși că nimic nu s-a schimbat, că factorii care favorizau un anumit mod de viață continuă să acționeze (cu toate că pentru orice minte normală raporturile dintre oameni se află într-o radicală prefacere), aristocrații din *Scrinul negru* se complac într-o confuzie de planuri. Farsa indică gradul de deformare, prin ieșirea din actualtate. În rătăcirea foștilor boieri, echivocul comic nu provine din candoare, ci din opacitate nătîngă.

Vîrtejul existenţelor — un dans de umbre şi lumini, de linii şi culori — îi dă privitorului senzaţia că asistă la o reprezentaţie. Nu scriitorul intervine arbitrar şi corijează raporturile fireşti ca să obţină un decor de artificialitate (faţă de spontaneitatea vieţii). Însăşi lumea descrisă a aderat la o înfăţişare convenţional-teatrală, o formă inconştientă de joc, un joc al decrepitudinii. Esenţa comicului jovial rezidă în formula de spectacol. Personajele urcă, parcă, pe un podium imaginar şi declamă un rol prestabilit. Cel care participă la jocul scenic e convins că întreprinde o acţiune serioasă, plină de demnitate şi, de aceea, reprezentaţia are o desfăşurare hilară. Formula caracteristic teatrală de tratare a epicului de care am pomenit îşi găseşte astfel făgaşul propriu al comediei.

Ce anume alimentează, aşadar, umorul jovial? Întîi de toate, conformaţia eroului comic, înfăţişat după reîntoarcerea lui în puerilitate.

Tipul de farsă pe care îl cultivă G. Călinescu este cel al înţepenirii. În toate romanele, autorul examinează cu precădere forme de inerţie, organisme sociale în stagnare. Repetiţia e un indiciu că undeva s-a ajuns la o stereotipie şi că nimic nu mai poate întrerupe uniformitatea. Situaţiile alese permit tocmai să se remarce cît de mult s-a extins mecanica rigidă, acoperind orice tresărire de originalitate.

Întemeiată pe ideea închistării biologice, familia este, încă din *Cartea nunţii*, un teren de colectare a normelor şi deprinderilor aberante. Eroului energic, activ, călinescian, „casa cu molii“ îi provoacă hazul. Comedia aşezării la masă a mătuşilor se reeditează de treizeci de ani. Se desluşesc mai întîi trosnete înfundate, propoziţiuni frînte, izbucniri de mînie. Cînd glasurile se ridică la o altitudine mai sonoră în odăile mucegăite, întunecoase, încep şi pisicile să miorlăie. La mîncare, mătuşile vin gătite şi se instalează pe scaune cu un aer solemn, gata parcă să participe la o oficiere. După aceea, se mai aude doar clipoceala tacîmurilor, zgomotul de sorbire şi hîrîitul pendulei.

Lui G. Călinescu îi plac, cum s-a văzut, momentele ceremonios-solemne ale existenţei, în care inerţia de castă se exprimă deplin. Naşterea, nunta, moartea sînt zugrăvite în aspectul lor fastuos îngheţat, prin care banalul vrea să capete grandoare, dar fondul tulburător e descalificat prin

pompa caraghioasă. La căsătoria lui Jim, mătuşile sosesc în costumele lor pestriţe, care aparţin unor mode diferite, şi aduc daruri fistichii, scoase din lăzile cu vechituri depozitate în casă. Convoiul nupţial stîrneşte rumoare. În faţă, defilează dom' Popescu, cu melonul pe o ureche, cu un iatagan înfipt într-un buzunar, cu pistoale la sîn. Îl urmează, la un metru distanţă, tanti Mali, care duce două clopote. Celelalte mătuşi vin două cîte două şi, în ariergarda cortegiului, sumbru şi delirant, păşeşte profesorul Silivestru. Ridicolul decurge din anacronism, din separarea de realitate, din iluzia conservării. Şi în *Scrinul negru*, cununia lui Meme sau a Caty-ei atinge momente de ilaritate prin aglomerarea ornamentală.

Mai mult decît nunta, moartea e un prilej de convocare publică a clanului. Mătuşile lui Jim cunosc exact programul de praznic şi nu se abat de la el niciodată. Experta este însă tanti Mali, colivăreasa, prezentă întotdeauna la îngropăciuni. Nici în faţa cumplitului eveniment, mătuşile nu au o reţinere : lîngă patul decedatului (Silivestru), ele povestesc la rînd, pe principiul *Decameronului*, isprăvi de amor. Hecatomba se măreşte cu fiecare roman. Dinadins, autorul revine asupra împrejurărilor funerare, deoarece teatralitatea existenţei este atît de accentuată, încît şi decesul devine un obiect de farsă, se integrează în joc.

Înainte de execuţie, în celula sa, Hangerliu rupe o bucată de unghie de la degetul mare al unui picior şi o pune într-un plic, deasupra căruia scrie în franţuzeşte o inscripţie, ca istoricii să ştie că unghia îi aparţine prinţului Hangerliu. După împuşcare, lîngă cadavrul prinţului se găsesc coji de seminţe.

Pronosticurile diferite cu privire la starea sănătăţii lui Conţescu sînt înscrise, în sfîrşit, într-un rămăşag. Dacă moare, Hagienuş îi dă lui Gulimănescu douăsprezece sticle de vin negru vîrtos, dacă trăieşte, Gulimănescu îi dă lui Hagienuş capul lui Hermes pe care l-a cumpărat în Sicilia.

Se anunţă extrem de ridicat, şi în *Scrinul negru*, numărul cadavrelor, al muribunzilor, a bolnavilor incurabili. În suita deceselor, romanele lui G. Călinescu concurează piesele lui Shakespeare. Dacă în *Bietul Ioanide* pier de moarte bună sau executaţi Max Hangerliu, Cioarec, profesorul Dan Bogdan, Gonzalv Ionescu, Tudorel, Pica etc., şi în *Scrinul negru* înmormîntările abundă. Am avut ocazia să constatăm şi

pînă aici că G. Călinescu contemplă faptul lugubru ca un om de ştiinţă, convins de caducitatea lucrurilor. Din unghiul său de observaţie (comicul), ţinînd seama de obiectul cercetării (dezaxarea istorică a unor categorii sociale), moartea echivalează cu consemnarea vidului. Consemnarea poate avea loc de mai multe trepte. Mai întîi, „moartea vie". Amurgul foştilor aristocraţi dă impresia unei destrămări iremediabile, în care fiinţele păstrează doar exterior animaţia trăirii (ca la mătuşile lui Jim). Vacarmul Talciocului e o imagine de infern, colorată de infuzia comicului. „Intrînd pe o uliţă de mahala, în dreapta şoselei, te afli deodată în faţa unei bolgii danteşti, pe fundul căreia forfotea un bîlci", scrie romancierul. De sus, privitorul distinge pe povîrnişuri aşternute chilimuri româneşti, scoarţe, imitaţii de covoare persane, în general uzate şi stridente. Panta pe care se coboară e noroioasă. Teritoriul e divizat în nenumărate cărări, formate spontan prin aşezarea vînzătorilor. Stăpînii de tarabă, îmbrăcaţi în haine uzate, însă de croială excelentă, cu o ţinută distinsă, se poartă arogant şi dispreţuitor, dar coabitează într-o aglomeraţie a promiscuităţii. Sosiţi la Talcioc, mulţi leapădă blazarea şi indolenţa atavică. Autorul desprinde comicul din însăşi derularea comerţului, cu mecanismul lui pitoresc. Refăcînd migala vînzării, scriitorul rîde cu poftă de zelul foştilor aristocraţi, care-şi descoperă abia acum vocaţia de negustori. Infernul la G. Călinescu nu sugerează apăsarea, are ceva vesel şi minimalizator. La întrebarea lui Gaittany : „— Cum merge comerţul ! ?" Sultana răspunde : „— Vînd ce se cere, iubite domn, grotescul e la modă".

Demistificarea suferinţei apare ca un laitmotiv în *Scrinul negru*. Am subliniat şi altă dată că dacă la Thomas Mann sau Proust durerea e o premisă a rafinării sensibilităţii şi a cunoaşterii, la G. Călinescu ea asigură o îngroşare a contrastului care descalifică. Şi în jurul patului în care zace muribund bătrînul Ciocîrlan (vezi Silivestru), se duc discuţii volubile despre diferite chestiuni la ordinea zilei. În timp ce bolnavul continuă să geamă şi să horcăie, consiliul de familie dezbate împărţirea moştenirii şi vinderea imobilului. Apare mareşalul Cornescu, care, neînştiinţat asupra stării grave a bătrînului Ciocîrlan, este cuprins de o familiaritate exuberantă. La vederea muribundului, înfăţişarea lui devine brusc

marţială. Îl trage apoi de o parte pe unul din fii: „Cînd crezi tu, puiule, că va fi înmormîntarea? Tocmai mă pregătesc să plec din Bucureşti pentru cîteva zile, avînd treburi la ţară... E un accident foarte dezagreabil." Se întîlneşte apoi tot acolo cu un membru al guvernului şi începe automatismul saluturilor: el uită de împrejurarea tristă, îl îmbrăţişează cu foc, rîde voios.

Caty, grav bolnavă, cheamă pe membrii clanului, care organizează ad-hoc, la căpătîiul ei, o agentură pentru oferte şi cumpărări şi pentru difuzarea ştirilor. Dacă în *Bietul Ioanide*, spre stupoarea generală, nu Conţescu intră în agonie, ci Gonzalv Ionescu, care pornise sănătos tun întrecerea, *Scrinul negru* relatează pe scurt istoria nunţii tînărului Iablonski. Multe piedici i se puseseră în cale, fiindcă părinţii fetei îl considerau inapt pentru căsătorie, predispus tuberculozei. La un consult medical, este, însă, găsit total valid, în schimb, logodnica are tocmai în ziua cununiei un atac neaşteptat de hemoptizie. Virusul sălăşluise într-însa de mult, dar nimeni nu se gîndise la o asemenea răsucire a situaţiei. Aceeaşi inversare a rolului călău-victimă: Petrişor care îl terorizează pe Hagienuş cade într-o confuzie mintală completă (înşelătorul înşelat).

Nu numai senilitatea sau boala, însăşi moartea, am văzut, stîrneşte rîsul. În *Scrinul negru*, chiar titlul denotă o predilecţie pentru comicul încremenirii.

Prima ceremonie a înmormîntării inaugurează în acest roman tablourile bufe. Şirul de oameni în zdrenţe, cu maniere distinse, înaintează solemn. Fulgi de ninsoare cad pe neaşteptate, bat darabana pe ţeasta goală a monseniorului. Cînd cosciugul nu poate fi coborît în groapă, îl propteşte cu spatele contele Iablonski, care se calificase ca hamal. Ceremonia se încheie cu un cîntec de leagăn creol (ay, ay), pe care-l cîntă Matei Basarab la acordeon, satisfăcînd ultima dorinţă a moartei.

La toate momentele ritualului, asistenţa păstrează o impasibilitate serioasă, fără o manifestare deosebită de emoţie. Absenţi, impenetrabili în rigiditatea lor, foştii latifundiari participă conştiincios la o îndatorire de ordin social. „Moarta ascunsă în sicriul de brad părea a-i lăsa indiferenţi, ca şi cum ideea jalei ori spasmului era incompatibilă cu această catego-

rie de oameni." Nepăsarea în fața sentimentelor cutremurătoare scriitorul o intuiește excepțional. O nepăsare care decurge din ignorarea formelor abisale ale existenței, o nepăsare teatrală, de convenție, devenită organică, structurală. Într-un univers total anchilozat, moartea e un fenomen oarecare, care dispune însă de un anumit program protocolar. Ființe mumificate, atît mătușile lui Jim, cît și însoțitoarele Hangerlioaicăi la procesiunea din *Scrinul negru*, au ajuns la un stadiu de detașare, nu mai pot fi surprinse de întîmplări, sînt imune în fața tragicului.

Comicul funerar atinge momentul culminant în descrierea falsei îngropări a prințesei Hangerliu. După ce se retrăsese din viața obștească, adoptînd veșmîntul călugăriei, căpetenia clanului aristocratic decide să consfințească în mod sacru ieșirea ei din lume, și-i convoacă pe cunoscuți la oficierea propriei morți. Patru maici tinere poartă un pat de lemn greu, o năsălie, pe care e întinsă o călugăriță. O năframă îi acoperă fața. Un preot psalmodiază rugăciunile de rigoare, dar moarta tușește deodată cu putere, și năframa îi sare de pe față. Are loc masa prevăzută în asemenea ocazii, la care Gaittany și compania se ghiftuiesc fără jenă. Apoi se desfășoară ceremonia. Cînd prințesa e purtată spre cimitir, scriitorul înregistrează croncănitul ciorilor și grohăiturile formidabile ale scroafei din apropierea mănăstirii. Pe drum, prințesa ațipește. Se apropie un copil, paznic la oi, și, curios, descoperă năframa. Atunci moarta neîngropată se ridică în capul oaselor și strigă : „— Ce vrei, mă ? Marș de-aci, espèce de cretin !" Se dă jos de pe năsălie și se îndreaptă demnă spre poarta mănăstirii.

G. Călinescu duce demonstrația pînă la punctele-limită, ocupîndu-se de stările agonice, de clipa sucombării, de moartea înscenată (Hangerlioaica la mănăstire), de autopsia cadavrelor și chiar de reîncarnare, întîmplare istorisită în memoriul halucinant al lui Hagienuș. De bună seamă că autorul *Bietului Ioanide* nu e de acord cu La Rochefoucauld care spunea : „Moartea, ca și soarele, nu poate fi privită în față".

Printre invitați, de groapa proaspăt deschisă se apropie un personaj îmbrăcat în haine negre. După bonețica și aerul pios, ai crede că este tanti Mali, colivăreasa. Eroare ! Pentru o clipă, vălul este dat la o parte și un surîs de complicitate avertizează că în convoiul funebru s-a strecurat un intrus.

Imediat după aceea, revenind la starea de reculegere, omul îndoliat îndeplinește sîrguincios atribuțiile de cioclu. Cine este el ? L-am identificat, firește. E însuși autorul. Observator infatigabil, atent la reacțiile celor din jur, G. Călinescu duce jocul cu moartea fără să clipească.

Într-o lume a eroziunilor, a descompunerii, moartea e un sfîrșit iminent. Sînt personaje care bănuiesc vag amenințarea și, de la *Cartea nunții* pînă la *Scrinul negru,* se angajează într-un colocviu cu providența cu scopul de a tergiversa deznodămîntul. Mesagerii viitorului dețin un rol privilegiat. Cine din cercul Aglaei, Hangerlioaicăi sau Caty-ei Zănoagă nu recurge la ghicitori și prezicători ? Autoritatea superstițiilor e o dovadă a derutei. Nici dialogul cu destinul nu iese însă din orbita burlescului. Vecinătatea morții e departe de a fi un prilej de dramă. Prin încîlcirea semnelor și cumplitele prorociri, intrăm doar într-o nouă ipostază a jocului, jocul drăcesc. Deși e periclitată chiar viața lor, personajele participă la acest joc cu frenezie. Iese la suprafață și ascunsa aspirație a autorului de a mînui „machiavelic" existențele, de a le conduce spre un final implacabil. Asupra diverselor preferințe ale scriitorului în crearea unei atmosfere de farsă stranie și de mister vom insista puțin mai tîrziu.

Dacă vrem, putem lesne întocmi un tabel cu toate tipurile de superstiții incluse în romanele lui G. Călinescu. Dintru început, în „casa cu molii", Baba Chiva scoate din buzunar o hîrtiuță galbenă, o planetă de tînăr, pe care i-o strecoară lui Jim. Astfel tînărul află că are dușmani de care trebuie să se ferească prin modestie, că va trăi 150 de ani și că va lua pe fata Lenuța. Tanti Magdalina îi dă în cărți : „Ai să primești o veste pe drum de seară de la un crai de ghindă. Parcă-ți cade în așternut. Ți-e inima îndoită de niște vorbe de la o damă de verde. Ai să dai bani." În casa mătușilor lui Jim, în fiecare seară ceștile de cafea zac răsturnate în farfurioare. Cu nerăbdare se așteaptă uscarea drojdiei, fiecare savurează de dinainte clipa cînd vor fi consultate căile complicate ale destinului. Cea mai pasionată e tanti Lisandra, care caută dezlegarea tainelor nu numai în cărți, ci și în plumb topit, în oglindă, în cenușă, în ghioc. Chiar Jim se erijează specialist în chiromanție și-i citește unei prietene în palmă : „Lola, linia inimii e palidă și subțire, ceea ce înseamnă că ești rece și ca-

pabilă de perversitate în a face pe alții să sufere". Sărutarea cu Vera o consideră un acord ocult între punctele lumii. Intersectarea destinelor, împlinirea menirii biologice pare a fi un rezultat al mișcărilor suprapămîntene. Ca de obicei, o undă ironică însoțește însă patetismul cosmic al romancierului. „Poate că în ninsoarea siderală a haosului, fiecare suflet își are planeta sa, închegată din limfa genunilor în noaptea dintîi a ivirii sale pe lume și care își îndeplinește ursita ascunsă în criptograma fulgilor căzători și în țîrîitul mărunt al greierilor cerești." Și Otilia se va adînci în lectura unei cărți de chiromanție, lui Max Hangerliu i se va ghici în podul palmei, Hergot îi va face pasiențe Picăi, madam Farfara va urmări în cafea semnele destinului lui Pomponescu etc. Nici Silivestru, om de cultură, profesor de istorie, nu e scutit de anxietăți primitive. Ca să scruteze viitorul, folosește felurite mijloace de divinațiune : iese la miezul nopții în răscrucea străzilor, smulge buruieni în căutarea mătrăgunei, scormonește pe lîngă garduri putrede ca să găsească o broască rîioasă. Dacă orientalistul Hagienuș va crede că evenimentele sînt înscrise în prealabil în cartea magică a lumii și că sufletul său intelectual e cuibărit într-o pisică, Silivestru adună în camera lui toate mîțele, ca să provoace virtuala femeie iubită. Biblioteca i se îmbogățește cu cărți de vrăjitorie, spiritism și necromancie. Cea mai sigură confruntare i se pare însă *catoptromancia*, divinațiunea prin oglinzi. Seara, Silivestru stinge lampa, închide capacul sobei și pune în fața oglinzii cîte un sfeșnic cu lumînări aprinse. Descoperă un chip osos și hirsut, care tremură din întunecimi. Părul și barba fioroase, ochii adînciți în epiderma umflată și cadaverică îl umplu de groază. Pînă la urmă, cînd vedenia îl înfățișează întins, străjuit de patru lumînări, profesorul fuge pe ușă afară.

Suspectînd continuu ziua de mîine, personajele din *Scrinul negru*, la rîndul lor, cercetează horoscopul, semnele zodiacului, cheamă spiritele, apelează la practici vrăjitorești. La ședința de spiritism, doctorul Zănoagă rostește cuvinte fatidice, ca să conjure bunăvoința zeilor. El studiază magnetismul animal, fenomenele telepatice, experiențele de hipnoză cu medium. „Vizionara de duhuri" e doamna Smărăndache. Stafiile circulă printre oameni vii, rînjesc, dansează, iar scriitorul, care aruncă o privire dincolo de zidul terestru, dirijează malițios aparițiile gro-

teşti. Astfel ocultismul ajunge un motor principal al rîsului : personajele participă la jocul cu moartea, fără conştiinţa faptului teribil, cu o naivitate şi cu o plăcere tembelă.

Pînă acum am urmărit mai ales automatismul farsei la tipurile pasive, predestinate, purtate inexorabil de împrejurări. Din lene, din neputinţă, din imbecilitate — pe fundalul decăderii sociale —, reacţiilor vii li se substituie gesturile convenţionale lipsite de substanţă, ritualul gol. Farsa e aici funciară, deplină, suprapusă peste comportament. Mecanica a triumfat categoric.

Însă nu numai inerţia e o pîrghie care permite menţinerea jocului. Pentru G. Călinescu, chiar în formele active ale existenţei, exploziile de energie păstrează un coeficient de gratuitate. Avid de îmbogăţire, Stănică Raţiu se ocupă de intrigi, pune la cale neobosit noi manevre de arivist. S-a reţinut, însă, faptul că nu întotdeauna avocatul ascultă de vocea interesului. Se întîmplă ca investigaţiile lui Stănică să n-aibă finalitate precisă, să satisfacă doar propria lui voluptate, voluptatea jocului. El nu poate rezista atunci ispitei unui demon, colportajul. În vreme ce tanti Magdalina pîndeşte la uşi fără a avea un obiectiv clar, intrepidul avocat, care posedă facultatea ubicuităţii, spionează peste tot, ducînd indiscreţia pînă la insolenţă. Ascunsul pe după ferestre, supravegherea de la distanţă a victimei, interogatoriile disimulate — toate aceste îndeletniciri întreţin o febră fără de care Stănică nu mai poate trăi. Tot atît de insistenţi în explorările detective sînt Hagienuş şi Sufleţel. E greu să desparţi în acţiunile lor partea care revine spiritului de competiţie sportivă de cea care ţine de ţelul meschin. În aceste cazuri, cum am subliniat, miticismul, de tip caragialian, coexistă cu pofta parvenirii.

Aventurierii trăiesc patima jocului în toate fazele : retorismul (Stănică), calculul rece (Caty Zănoagă), conspirativitatea (Gavrilcea) etc. Unde începe, de pildă, ipocrizia în tactica seducerii de care uzează Caty Zănoagă ? Prin adulter, femeia îşi sporeşte averea şi-şi consolidează poziţia socială. Cochetînd cu bărbaţii, Caty destăinuie, fără să se prefacă, fervoarea ei vitală. Dorinţa de a-i incita pe parteneri apare şi dintr-o deprindere a jocului monden, dezmăţat adesea. Însuşi sumbrul, lucifericul Gavrilcea lasă uneori impresia că iniţiază odioase fapte din voluptatea conjuraţiei în sine (nu mai e-

necesar să precizăm că, la el, doza de joc e infimă în raport cu mobilurile ticăloase). Descinzînd în casele cunoscuților pe căi misterioase, la ore tainice, interpelînd inopinat oamenii pe stradă mascat în haine preoțești, iubitul Picăi „comite" o comedie sinistră. Chiar oamenii voinței își exercită undeva în vid dorința de dominație, din delectarea unică a spectacolului (Max Hangerliu). Nerutinat îndeajuns în politică, ministeriabilul Pomponescu vrea, totuși, să se lanseze într-un joc borgiesc. Controlînd de la distanță fazele represaliilor împotriva lui Ioanide, rivalul nu-și poate stăpîni un zîmbet de victorie cînd află că arhitectul a nimerit într-una din capcanele pregătite de subalternii săi, ceata de devotați. E interesant deci de stabilit cantitatea de joc cuprinsă tocmai în acțiunile celor care au inițiativa faptelor, care pîndesc ivirea unor situații prielnice carierei lor.

Farsa se cerebralizează în mediul intelectual. Resursele rîsului se îmbogățesc de la *Cartea nunții* la *Bietul Ioanide* și datorită transferului de cadru. Rezumăm doar situații evocate pe larg, din diferite unghiuri, în alte pagini. Pentru prietenii lui Saferian, obișnuiți cu taifasul prelungit, anecdota e semnul distincției spirituale. Arta epigramei, de extracție bizantină, e aici asiduu prețuită. Oaspeții negustorului armean amintesc de cîte ori au ocazia opiniile (tendențioase) ale lui Keyserling cu privire la înclinația localnicilor spre glumă. Cuvîntul „karaghioz", la care Suflețel adaugă „pehlivan" și, la ureche, ca să nu fie auzit de doamne, „pezevenghi", indică o anume descendență. Cînd Pomponescu este ostracizat, Gaittany, care-l frecventase stăruitor și organizase banchete în cinstea lui, îl gratifică „un karaghioz" și rîde din toată inima. Nici el, nici Suflețel sau Hagienuș, care au aptitudinea farsei, nu cred că teoria „karaghiozlîcului" li se poate însă aplica și lor. Nelipsit din romanele lui G. Călinescu, „karaghiozul" observă nu de puține ori ridicolul celor din jur și propagă pe această temă judecăți ironice pline de vervă. Nici o clipă însă nu-l cutremură îndoiala că și el ar merita să fie obiect al zeflemelei. De la dom' Popescu, Stănică Rațiu pînă la Suflețel, Hagienuș ori Gonzalv Ionescu, carența simțului autocritic elementar e un prilej suculent de farsă. Anecdota se subțiază cu cît pătrunde mai adînc în petrecerile intelectualilor. Viciu sedentar, ea este de fapt punc-

tul de lansare a intrigii și a instigației. Cele mai infamante caracterizări despre amicii pe moment absenți pornesc de la un nevinovat calambur.

De la *Bietul Ioanide* spre *Scrinul negru*, eroii lui G. Călinescu trăiesc, fără să-și dea seama, sub teroarea neantului. O prăpastie se cască lăuntric, deși semnalele prăbușirii le parvin cu întîrziere la suprafață. Înarmat cu lanterna comicului, G. Călinescu e cu atît mai mult ispitit, cum știm, să colinde lumea tenebrelor. Fiorul groazei se schimbă în grimasa rîsului.

Scrinul negru este, de altfel, și romanul unei absențe. Dezagregările sînt rezultatul lipsei de înțelegere sau al evitării adevărului. Refuzul de a recunoaște vidul interior dă naștere comediei. Ea se desfășoară aici, cum am arătat și în analizele anterioare, pe cel puțin trei trasee : 1 — După pierderea moșiilor și a funcțiilor publice, tribul Hangerliu păstrează un aer sacral, nu renunță la ceremonialul pompos, uzează în continuare de o retorică solemnă și trufașă. La stadiul degenerării, mecanica ritualului nu mai pretinde prezența unor ființe vii, active, imprevizibile. Reacțiile simplificate, repetabile, sînt îndeplinite de niște păpuși cu gesturi impersonale. În veștejirea lor hilară, membrii familiei Hangerliu mențin o candoare sinceră (ei nu cred în istorie și nici în datele realității imediate). De aci provine comicul burlesc. 2 — Hagienuș și Suflețel, intelectuali subțiri, au de mult presimțirea vacuității. Torturați de ideea că și-au trădat vocația, că au părăsit redutele creației, sînt cuprinși de panică. Ei imaginează primejdii fictive ca să împiedice confruntarea pe planul conștiinței și fac un efort imens de adecvare la un automatism care nu mai implică intervenția spirituală. Toate măsurile de precauțiune se dovedesc inutile, deoarece pereții crapă în altă parte decît prevăzuseră. Din prea multă reprimare, efectele sînt de tulburare, de deteriorare a umanului. Comicul devine grotesc. Cum arată Jan Kott, în interpretarea teatrului absurdului (Ionescu, Dürrenmatt, Beckett), tratarea netragică a unei situații tragice produce grotescul. 3 — Caty Zănoagă are abia la urmă, parțial, revelația golului lăuntric. Investiția de energie, în scopul parvenirii, tactica seducerii, eschivarea din fața presiunilor morale n-au dat roade. Femeia și-a irosit frenezia vitală. Perseverarea

pe traseul eronat (lăcomia de avere, superficialitatea, vulgaritatea în dragoste, mondenitatea, aspirația tenace și lipsită de scrupule de a pătrunde în lumea Hangerliilor), aceste forme ale complacerii oarbe în greșeală sînt înfățișate de autor cu sobrietate și reținere, cu o aparentă obiectivare. La un examen mai atent al paginilor, se dezvăluie însă intenția de ridiculizare și malița cu care sînt relatate faptele.

Reunite, larma neroadă a musafirilor din locuința prințesei Hangerliu, agitația convulsivă a lui Hagienuș sau Sufletel, deruta mînioasă pe care o manifestă Caty Zănoagă creează impresia de mișcare haotică neîntreruptă, de vîrtej comic. Numai fotografiile din comoda mamei lui Filip opresc paradoxal curgerea, și fixitatea lor îi permite lui Ioanide să se consacre deducțiilor de detectiv-moralist.

Ce am supus deci cercetării ? Jocul — ca inerție a unei lumi sancționate istoric (mătușile lui Jim, familia Tulea, clanul Hangerlioaicăi), iar, apoi, jocul — ca o descărcare a unor energii suplimentare, fără finalitate, la indivizi care, în principal, manifestă îndîrjire arivistă : ei nu-și propun să perpetueze o situație depășită de condițiile epocii, ci, dimpotrivă, forțează noi repartizări ale privilegiilor (Stănică, Gonzalv Ionescu, Caty).

La G. Călinescu, jocul în dezvăluirea tipurilor are însă și alte funcții subtile, fără de care însăși narațiunea ar rămîne anemiată. Trebuie să apelăm abia acum la distincții fundamentale. Fiindcă iată, și eroii favoriți au momente de relaxare. Și, slavă Domnului, ele sînt dese, ba, mai mult, o stare a lor aproape permanentă este aceea a voioșiei creatoare. Aici jocul devine o destindere a minților superioare. Departe de a fi abulie sau indolență bizantină, destinderea sub aceste forme e conștientă și, putem adăuga, premeditată. De altminteri, iată ce declară însuși criticul G. Călinescu comentîndu-l pe Helvétius (*Cronica mizantropului*, *Națiunea*, anul II, nr. 356 — 6 iunie 1947) : „Citesc cărți și-mi susțin moralul prin anecdote spuse de un om de spirit, care detesta gravitatea ca fiind pricină de intoleranță și visa chiar o religie «veselă» («gaie»), care ar arăta o nobilă încredere în bunătatea Ființei supreme. Părerea mea bine cumpănită este că a *fi prea serios e neserios*." În calitate de profesor și istoric literar, G. Călinescu pleda în favoarea anecdotei, con-

siderînd-o un instrument al cunoaşterii. „Istoria în totalul ei, ca punct de plecare, e o mare anecdotă descifrată“ (*O lecţie în 5 aprilie 1949*).

În cercul lui Saferian, pînă şi Ioanide istoriseşte cu încîntare anecdote. Nu numai că gluma face mai atrăgătoare orele de conversaţie ale arhitectului, dar remarcile care stîrnesc rîsul conţin şi picături de venin. Există o adresă a ironiei şi ea este, în genere, prostia. Arhitectul refuză însă să parvină prin discreditarea celorlalţi. La Ioanide, anecdota nu e un mijloc tactic de ascensiune (intrigă-instigaţie), ci un prilej de regenerare şi de competiţie paşnică. Pe cu totul alte versante, cinegetica sau pescuitul sînt forme de relaxare, bunăoară, pentru eroul lui Sadoveanu.

Graficul jocului în proza lui G. Călinescu ne îndeamnă să efectuăm şi alte disocieri. Eroul activ călinescian nu este o momeală a păcălelilor, el este îndeobşte iniţiatorul lor. Am precizat că jocul poate fi declanşat de o stare convenţională, teatrală (mătuşile lui Jim, Aglae, Hangerlioaica), un spectacol al aberaţiei, deoarece nu e luat ca atare, ci tratat invers, cu gravitatea faptelor solemne şi, de aceea, provoacă ilaritate. Pentru Jim, Felix sau Ioanide, jocul înseamnă însă tocmai ieşirea din platitudine, o replică voită la ceea ce e uzat şi prăfuit. Acum funcţia lui structurală e de ordin voluntar, o primă etapă a polemicii. Eroii preferaţi din *Cartea nunţii* sau *Bietul Ioanide* vor să încalce regulile împietrite şi, în consecinţă, aleg excentricitatea. Nemulţumit de ritualul searbăd, mirele are chef de şotii (*Cartea nunţii*). În decursul ceremoniei, Jim primeşte în dar o carte veche şi se duce s-o răsfoiască într-o odaie izolată. Cînd se întoarce şi observă asistenţa grav simandicoasă, simte dorinţa să se arunce pe geam sau să se agaţe de candelabru. Îl reţine doar respectul pentru mireasă.

Cînd se poartă extravagant, Ioanide se amuză în sinea lui, deoarece ştie că scandalizează cuminţenia burgheză. Săritul peste zid, curioasa costumaţie vestimentară, apariţiile enigmatice în societate — toate acestea sînt o farsă care contrazice plictisul ordonat. N-are însemnătate că apoi, de multe ori, ţinta nu mai e precisă, şi reacţia rămîne ca un fel de a fi, o deprindere.



Evoluţia dinamicii epice la G. Călinescu e decisă de relaţia dintre joc şi gravitate. Incursiunile voioase în pădurea festelor şi a glumei ajung pe neaşteptate în faţa unui perete ascuns pînă atunci de frunzişul îmbietor. Lovit cu pumnul, peretele de piatră scoate un sunet de clopot, un dangăt trist şi plin de ameninţare. Noua primejdie nu mai face parte din recitalul comic, pentru care chiar măştile hidoase, rictusurile şi zbieretele constituie gama de sus a rîsului. De astă dată, circumstanţele inopinate, greu de explicat, ating zona dramei. Vine o clipă cînd hazul nu mai e posibil, cînd continuarea jocului ar însemna o necuviinţă, un sacrilegiu. Această deplasare spre gravitate o înfăţişează toate romanele. Între Gonzalv Ionescu şi Conţescu, se dispută o întrecere, un concurs sportiv : cine va ocupa definitiv catedra de geografie ? Înfruntarea are caracterul unei competiţii, chiar fazele bolii lui Conţescu, stările de semiagonie se înscriu în reprezentaţia comică. Nimic nu e disimulat, concurenţii îşi cunosc intenţiile şi acceptă această încleştare sub spectrul morţii. După epuizarea întregului ciclu al căderilor şi ameliorărilor, se petrece, brusc, o răsturnare : nu moare victima (Conţescu), ci călăul (Gonzalv Ionescu). Tehnica progresiei şi a paroxismului comic apare ingenios folosită : în final, o alarmă înfioară asistenţa, priveliştea nebănuită e dezvelită, deodată, în toată cruzimea ei. Abia atunci cititorul înţelege că înverşunarea lui Gonzalv Ionescu depăşise limitele jocului, că aviditatea de a cuceri postul universitar s-a transformat într-o obsesie totală, că el îşi ura adversarul şi că ura lui era atît de violentă, încît se autoîntreţinea. Expresia de sălbăticie pe care practica viciului — parvenirea — o provoacă anulează parcă retroactiv startul, aproape nevinovat. Şocul introduce pe cititor în emisfera gravităţii.

Nu numai pofta arivistă, dar şi alte forme de fixaţie sînt zugrăvite de G. Călinescu pînă la ultimele repercusiuni : rafale reci îngheaţă atunci pornirea spre farsă. Silivestru *(Cartea nunţii)*, Simion *(Enigma Otiliei)* sau Hagienuş *(Scrinul negru)* se lasă antrenaţi de joc pînă nu mai respectă regulile lui şi atunci alunecă în prăpastia Oribilului. Aţîţaţi de chemările diavoleşti, ei îşi pierd suflul. La terminarea drumului nu se află doar moartea, ci şi nebunia. Coborînd în infern, eroul rîde, dar pe faţa lui se citeşte panica. Cînd urletul şi furia

sînt înregistrate, cum arată Shakespeare sau Faulkner, de un nebun, monstruozitatea abisului devine de neîndurat. Din somnul lor sînt trezite forțele întunericului, animale înfricoșătoare, cu ochi bestiali. Nu dispare în întregime comicul, un comic sadic, am spune, cînd acțiunea absurdă devine parcă ubuescă, bufoneria lașă, agresivă, răufăcătoare, ca în gesturile Hangerlioaicăi. Prin perdeaua protectoare a comicului, e posibilă o distanțare oarecare de focarele infecțioase și chiar o acțiune terapeutică. Deși, prin derizoriul și lipsa de sens care însoțește dezastrul, grotescul nu oferă nici satisfacția rîsului eliberator și nici pe aceea a catharsisului tragic, cum remarcă și Vera Călin în substanțiala ei lucrare *Metamorfoza măștilor comice.*

Subita revanșă a dramei, după lungi perioade de veselă și nepăsătoare contemplare, nu e un fenomen care circumscrie doar felurite experiențe individuale. G. Călinescu reconstituie drumul spre gravitate pe care l-a străbătut însăși epoca. Neputința farsei e un efect al ciocnirii cu o realitate social-istorică. Ceea ce evidențiază Pompiliu Constantinescu la autorul *Momentelor* („Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate «comedii umane»") [1] poate fi pe deplin ilustrat și prin romanele lui G. Călinescu. Integrate în Istorie, mișcările dispersate ale personajelor se dispun într-o înlănțuire strictă. Prorocirile macabre emise pe un ton flegmatic de Gavrilcea, hainele pe care le poartă actorul Carababă în felurite piese obscure, frigiditatea suspectă a lui Tudorel și predilecția lui pentru acte clandestine, mărginirea în avînturile sentimentale de care dă dovadă Pica — toate acestea par la început detaliile pitorești, benigne ale unei mascarade. Dar repede distracția cu petardele e înlocuită cu asasinatul, cu violența arogantă, cu demența huliganică. Tensiunea energetică, de care pomenea Tudorel, se consumă în profesionismul crimei. Ivirea pe scena epocii a fascismului face imposibilă supraviețuirea reprezentației burlești.

Retras în imperiul proiectelor vizionare, Ioanide nu distinge în contactul cu oamenii decît anomalii de gîndire și de

---

[1] *Figuri literare*, cap. *Caragiale.*

comportare, prilej de sarcastice reflecţii. Pentru el se inaugurează o vreme posacă, de amorţire a rîsului. În jur se petrec mutaţii bizare, al căror substrat nu-l percepe. E silit să părăsească rolul de spectator indiferent şi să investească timp şi energie în vederea elucidării misterelor. Că sistemul său pedagogic se prăbuşeşte falimentar, că optica asupra raporturilor dintre artă şi realitate apare, în multe privinţe, vulnerabilă, că refugiul solitar se reduce la o iluzie — iată adevăruri care surpă din temelii edificiul jocului. Nici exerciţiile de detectiv amator, întărîtat de tainica agitaţie, dornic să rezolve şarade, nu scapă acum de sub blestemul interdicţiei. Căci, dacă ar fi continuat să se supună acestor ispite, el ar fi rămas încă în orbita jocului. Ceea ce se întîmplă este însă prea zguduitor : moartea copiilor, persecuţiile pe care le îndură, barierele care-l împiedică să se dedice veritabilei creaţii. Cît de acut se desfăşoară procesul sufletesc, care sînt limitele în trăirea dramei, în ce măsură sînt atinse înălţimile tragicului — la aceste întrebări am încercat să răspundem. Oricum, Ioanide e obligat să iasă din pasivitate. Criza începe o dată cu sesizarea vinei. Cînd devine conştient de circuitul funest în care a fost antrenat, eroul se socoate răspunzător pentru degajarea şi neutralitatea de pînă atunci.

O particularitate de structură a unui tip literar, cu antecedente în literatura română, se exprimă în plăcerea contemplaţiei şi a spectacolului vesel. Ca o uimire a candorii, lumea era mereu redescoperită, fără ca spontaneitatea acestui act să fie alterată. O dată tulburată însă liniştea jocului, e minată stabilitatea unui întreg mod de existenţă. Romanul românesc realist de după cel de al doilea război descrie cu precădere acest moment de clătinare a unui vechi echilibru. Atît *Bietul Ioanide,* cît şi *Moromeţii,* şi menţionăm astfel romane reprezentative prin excelenţă, abordează o problematică modernă de un răsunet larg. Simptomatic, în ambele romane se produce o amînare a revelaţiei, o întîrziere a tragicului. O aparentă trăinicie a lucrurilor întreţine credinţa că eroul poate fi mai departe inocent cu toate că priveşte abstras forfota istoriei ca un spectacol, dintr-un unghi estetic-contemplativ. Trebuie să survină năvala ferocităţii, care nu mai tolerează nici o ambiguitate, ca să se sfarme întregul aparat defensiv ridicat pe succesive amortizări, consolidate de-a lungul anilor. Eroul se

convinge abia acum că e un inadaptabil, un „străin" (înainte, intensitatea conflictului era deghizată de vesela nepăsare). Ilie Moromete, a cărui mentalitate nu e atît de depărtată de cea a arhitectului Ioanide, parcurge aceleași etape ale înțelegerii. Și pentru el etica apare concomitent cu conștiința culpei. Reveria leneșă, plăcerea de a transpune toate evenimentele în subiecte de taifas și de mimare comică (fierăria lui Iocan), prin urmare jocul de-a existența e curmat prin intervenția brutală a noilor factori. Împins în vîrtej, eroul lui Marin Preda pierde dispoziția euforică, nu mai are chef să reînceapă voioasa comedie. Universul complicat în care pătrunde nu i se mai pare o panoramă care atrage privirile, ci un labirint cu nenumărate trape. Fiindcă nu știe cu precizie care sînt resorturile tragediei, e cuprins de spaimă. Spaima bătrînului țăran are, desigur, un caracter mai elementar, el nu beneficiază de orizontul de gîndire al arhitectului. Însă și *Bietul Ioanide* și *Moromeții* zugrăvesc trecerea de la relativa seninătate la tăcerea ursuză, deznădăjduită. Contemplarea estetică, aproape neutrală a lumii, cultivată atît de eruditul Ioanide, cît și de înțeleptul „comediant" Moromete, nu se mai poate menține. Cauzele sînt în linii mari identice : deziluzia produsă în trădarea celor apropiați, presiunea unui mecanism bazat pe rigoarea rapacității, sentimentul fragilității individuale.

Stănică Rațiu, Caty Zănoagă, Gaittany n-au scrupule și nici remușcări. Reticențele ariviștilor sînt de ordin tactic și nu se raportează nicidecum la normele conduitei morale. În destinul lor, gravitatea nu poate alunga definitiv jocul. Lipsa rușinii este o probă a opacității etice.

Fiindcă nu e ocolit de convulsiile remușcării, Ioanide exemplifică în romanele lui G. Călinescu posibilitatea dramei și vinovăția, într-o anumită conjunctură, a jocului.

Asta nu înseamnă că între starea de voioșie și sentimentul răspunderii, opoziția ar fi iremediabilă. În anii marilor construcții (perioada zugrăvită în *Scrinul negru*), arhitectul Ioanide armonizează ideea angajării civice cu exuberanța comportării. Unitatea este un rezultat al înțelegerii, cimentată tocmai în interiorul eticii. Pentru efortul creației, expansivitatea juvenilă are o funcție regeneratoare. Cînd jocul se nutrește din inconștiență — ca și cum țelul ar fi atins și nimic n-ar stînjeni mărunta mulțumire —, el pare anterior ve-

ritabilei revelaţii, şi urmările sînt dureroase. (Cîteva din producţiile prozei noi româneşti descriu cu subtilitate anacronismul acestei mentalităţi, de oprire a timpului în loc, de tergiversare a aprecierii lucide, responsabile, de satisfacţie narcisiacă lipsită de inteligenţă.)

Concepînd itinerarul de la joc la gravitate ca o diagramă a modificărilor caracterologice, romanele lui G. Călinescu sintetizează o direcţie fecundă a prozei româneşti. Totodată, ele ilustrează relaţia dintre geniul farsei, atît de activ la autorul *Bietului Ioanide*, şi necesitatea, pînă la urmă, a abordării tragicului într-un context istoric dat.

CERCURI CONCENTRICE

Fiindcă la G. Călinescu înclinația spre joc poate fi identificată aproape permanent ca un corolar al creației (am ajuns logic la această concluzie), să parcurgem de astă dată acest itinerar, pătrunzînd mai adînc în interiorul celulei epice.

Mai multe căi duc pînă la centrul de gravitație al operei. Dacă alegem acum un anumit traseu, precizăm că observațiile au un caracter restrîns, că ele nu epuizează resursele prozei lui G. Călinescu și nici nu-și propun să delimiteze coordonatele primordiale. Elementele noi, complementare, pe care vrem să le evidențiem, ne pot călăuzi totuși indirect, în cele din urmă, tot către ideile diriguitoare. Încă nu am cutreierat, în acest sens, domeniul tipologiei, în care se remarcă verva polemicii narative, cu preluări, substituiri și răsturnări ale miturilor livrești (compararea posibilă a lui Ioanide cu Achile, Don Quijote sau Hamlet), procedee de care uzează, de altminteri, din diferite unghiuri, proza secolului al XX-lea, și lăsăm acum de o parte, pentru mai tîrziu, acel sector al compoziției care se sprijină pe tehnica mimării unor formule convenționale (roman galant, roman confesiune etc., ca în *Scrinul negru*), cu un curent subteran de parodie, amabilă sau chiar sarcastică, specific călinescian. Vrem să urmărim „jocul narativ“ sub alte aspecte.

De pe acel teren al relațiilor pe care le angajează personajele între ele sau pe care le stabilesc cu obiectele înconjurătoare, desprindem cîteva *simboluri ale farsei*, deși unele dintre ele sînt probabil mai mult decît atît, motive materializate, într-un fel sau altul, în toate cărțile. Nu numai prin titluri (*Enigma Otiliei*, *Scrinul negru*), ci prin numeroase imagini-indicii, presărate de-a lungul acțiunii, G. Călinescu ațîță

fantezia cititorului și chiar aptitudinile lui spre aventură detectivă. Încîntat de testul perspicacității care îl așteaptă, cititorul — o dată cu eroii preferați — adulmecă mirosul vînatului, măsoară urmele de pași, explică hieroglifele și dezleagă șaradele. El admite inițial să fie complice la o petrecere amuzantă, se lasă fermecat de peripeții, de urmăriri, de surprize și, din ce în ce mai antrenat, explorează straturile profunde : atunci i se înfățișează, cu o elocvență de netăgăduit, priveliștile care reconstituie cu atîta penetrație o epocă și tribulațiile ei. Și din perspectiva acestei dialectici a lecturii ne referim la formele jocului în romanele lui G. Călinescu.

Fără o dispunere a lor metodică (legăturile se vor cristaliza, nădăjduim, în decursul expunerii), distingem mai întîi simboluri ale jocului *fatidic*, în care spiritul malefic-malițios al autorului se complace cu delicii. *Orologiile* guvernează în toate interioarele pe care G. Călinescu le descrie meticulos, balzacian. Ceasul de pe scrin, pe care Jim îl ascultă vrăjit, scoate sunete mărunte, care picură în ritmul unui vals de Strauss. „Dulcele cîntec metalic era cu atît mai melancolic, cu cît părea învăluit într-o raclă mică de cristal, învelit în scamă și paralizat în rugini." Ecoul lui în încăperile mohorîte e o difuzare a paraginii. Veritabil strămoș al pendulului lui Saferian e cel cu coada lăbărțată de țiteră, din sufrageria mătușilor, care bate de cinci ori și cîntă apoi o melodie cu orchestrație înăbușită. Straniu sol al destinului, a cărui chemare rămîne la fel de ineficace, pendulul negustorului armean vestește vizitele lui Ioanide (de o punctualitate ce se vrea excentric-demonică) sau bate la infinit cu desfășurarea întregului arc, agravînd panica prin nota de supranatural, în timpul zguduirilor seismice : cutremurul din București. La semnalul său sonor înregistrează arhitectul clipa morții lui Tudorel. Ca o prezență obsedantă pentru autor — ceasul e, așadar, un instrument al fatalității și pecetluiește o încătușare, limitele jocului permis cu ursita. Ne aducem aminte că alarma superstițioasă pleacă, în *Șun*, din ochii galbeni ai bufnițelor, păsări care fîlfîie în noapte, strigă : cucumau, cucumau, și apoi pier în văzduh. Bufnițele se ivesc și în baletul evocat în *Scrinul negru*. Mai sînt și alte semne ale amenințării fatidice, pe care scriitorul le introduce, nu fără a atenua, ca de obicei, groaza prin-

tr-o notă de umor jovial. Ceremonialul magic se desfăşoară în stilul „ocultismului" poznaş pe care îl foloseşte G. Călinescu.

O funcţie esenţială în răspîndirea impresiei de mister se atribuie *caselor*, care găzduiesc dramele eroilor. Ele au în genere o înfăţişare terifiantă, fiind adăposturi ale urzelilor lugubre : clădirile scunde, dărăpănate, acoperite de o vegetaţie buruienoasă a veştejirilor, unde zac mătuşile lui Jim ; locuinţa leproasă, înnegrită, în care tăcerea îl întîmpină pe temerarul vizitator, iar la repetatele sunete ale schelălăitorului clopoţel, la capul scării se iveşte, în fine, ţeasta dătătoare de fiori a lui moş Costache şi se aude vocea lui care rosteşte buimăcitoarea replică : „Aici, nu stă nimeni !" etc.

Pe un spaţiu mult mai redus, refugii ale misterelor sînt cămările, dulapurile, geamantanele, unde se bănuie că sînt vîrîte felurite bogăţii. Adesea numai cititorul are privilegiul de a străpunge cu privirea lăzile mătuşilor, cu mirosul lor mucegăit *(Cartea nunţii)*, tainicele cutii şi buzunarele lipite de corp, pline cu monezi, ale lui moş Costache *(Enigma Otiliei)*, sertarul lui Tudorel, ascunzătoare a nesăbuitului jurnal *(Bietul Ioanide)* şi, mereu mai mult stăpînit de curiozitate, vestita comodă a Caty-ei Zănoagă, pe care o supune investigaţiei şi arhitectul, ca să scoată la iveală o biografie frenetică *(Scrinul negru)*. În spectacolul groazei, cu gusturi medievale, revin *cavoul*, *cripta* (ascunzătoarea Picăi, falsa îngropare a prinţesei Hangerliu).

Cît priveşte jocul presupunerilor, G. Călinescu îl întreţine animînd imaginile moarte prin mişcare, prin trepidaţie, dar mai ales invers, împietrind forfota în tipare fixe. De cîte ori nu revine, ca o probă de dosar preţioasă pentru cercetările pe care eroii favoriţi sînt ispitiţi să le întreprindă, proba *fotografiei !* Mai în siguranţă se simt ei uneori în preajma contururilor neînsufleţite, ferecate de rame, decît faţă în faţă cu semenii lor, ale căror reacţii nu le pot prevedea. Pătrunzînd în odaia Otiliei şi admirînd pozele ei graţioase de copilă, Felix e convins că o înţelege şi o plasează metodic pe un circuit ştiut al comportării feminine. Cînd îi urmăreşte însă gesturile, agitată şi capricioasă, atrasă de necunoscute tentaţii, nimic nu i se mai pare limpede. Ultimele file ale cărţii închid şi enigma finală. După trecerea anilor, din întîmplare, Felix o regăseşte pe Otilia, încă o dată pe o fotografie, o

doamnă picantă, frumoasă, dar cu un aer de platitudine ce stinge totul. Abia în fața tabloului care se află pe birou, Ioanide se întreabă cine a fost de fapt fiica lui, Pica. Cu abilitatea ei în mînuirea conversațiilor, madam Farfara combină măgulirea cu spiritul caustic, cînd emite cu voce tare supoziția că vraful de poze, lăsate de Caty Zănoagă în scrinul buclucaș, constituie un prilej pentru arhitect, anchetator exaltat, să trăiască în imaginație cu pasionata femeie. Probe care elucidează dilemele și în același timp le și provoacă, fotografiile exercită o fascinație asupra personajelor călinesciene.

Nu mai stăruim asupra rostului *numelor* (Sufletel, Pomponescu etc.) și asupra schimbării lor (Hagienuș bolnav = generalii lui Alexandru cel Mare, Hangerlioaica la mănăstire = maica Maximila).

Se cuvine să menționăm *companionii* jocului, care, prin asociație, confirmă previziunile de adîncime asupra eroilor. Cîinele lui Ioanide pare adesea contaminat de idiosincraziile stăpînului. Ștolț caută spațiile acoperite, ridicate de mîna omului, iar peisajele naturale nu-l satisfac niciodată, miresmele florilor îi produc chiar alergii. Încheiată escapada sentimentală cu Ioana, arhitectul, contrariat în tabieturile sale de artist, se întoarce pe furiș, pocăit, în patul cazon al camerei în care e îngăduit doar Ștolț. Ca o replică persiflatoare, cîinele devine un criteriu al austerității și al exigenței în trierea celor demni de a împărtăși intimitatea sufletească a lui Ioanide.

Prin refracție, forme ale jocului luminează forul intern al personajelor, ajung procedee de caracterizare. Din distracții, mai mult sau mai puțin suportabile, unele reacții, uniformizate, se transformă în ticuri și trădează, involuntar, firea protagoniștilor. Sufletel lovește cu bastonul trotuarul, iar noi întrezărim cu timpul și datorită acestui detaliu angoasa lui organică. Dacă Max Hangerliu mestecă semințe și aruncă pe parchetul saloanelor cojile golite de miez, cultivînd „riscul delicios" — aceste apucături exprimă atît nonșalanța, cît și bădărănia, nutrite de siguranța de sine a unui ins care prin spița lui voievodală se crede în mod absurd viitor domnitor al țării. Doctorul Hergot completează condica de însemnări intime cu notații de calibrul acesteia : „Trandafirul agățător

de lîngă streașină a degerat", notații care nu transmit, evident, perturbările vieții afective. Deprinderea lui, după ce o examinăm mai atent, ne sugerează delicatețea și pudoarea caracterului, complicatele stratificări interioare. Pentru el, punerea în funcțiune a angrenajului memoriei solicită doar cîteva laconice amănunte de decor. Neutre pentru un străin, ele sînt suficiente ca să declanșeze printr-un impuls, în singurul om avizat, proprietarul caietului, amintirile importante (el reconstituie astfel mintal culoarea zilelor trăite, arată G. Călinescu).

La multe din simbolurile jocului, observăm deci că un sîmbure al seriozității e subînțeles continuu de autor. Translația deschisă, pregnantă, de la joc la gravitate e un proces pe care l-am descifrat în toate romanele lui G. Călinescu. Sînt atinse dintr-o dată extremități care anulează, privite retrospectiv, chiar premisele jocului : gratuitate, relaxare, descărcarea unui prisos de energie. Despre extremitatea de sus, a potenței creatoare, sforțarea utilitară, am vorbit în altă parte și vom mai vorbi. Cea de jos descoperă o ipostază de degradare umană. Acest sfîrșit al degenerescenței l-am fi putut prezice cînd am descris diferite gesturi automatizate, care indicau văgăuni lăuntrice suspecte în personajele romanelor (pirueta bastonului la Sufleței, grimasele de o aroganță mitocană la familia Hangerliu etc.). Cînd se aliază cu interesul, cu mobilul meschin, jocul, cu toate că prezența lui mai e detectabilă într-o anumită proporție, primește alte meniri (Stănică Rațiu, Caty Zănoagă). Aceste personaje sînt ceea ce spune Mateiu Caragiale despre Pirgu-ghidul : „Momeala în care fatalitatea s-a îmbrăcat în împrejurarea aceasta ca să-și atingă țelul". Primejdia se dovedește reală, din ce în ce mai acută, contactul cu acești indivizi la care coabitează resorturi variate (plăcere a farsei, dar și dorința de a obține un profit) îndeamnă la prudență și scepticism. Fiți cu băgare de seamă — acesta e avertismentul autorului. Nu mai trebuie să persiste nici un dubiu asupra diagnosticului : trecerea de la formele blînd destinse de agrement la acțiunea neonorabilă, de felul intrigii, calomniei, instigației, înșelăciunii, s-a efectuat pe o porțiune foarte întinsă (repetăm, chiar dacă pe alocuri s-a mai menținut și apetitul pentru șagă inofensivă).

Un filon de gravitate, în sensul ororii, al monstruosului — ne ocupăm în continuare de extremitatea de jos a jocului — răzbate treptat și în îndeletniciri pașnice, care pot fi atît de ușor asemănate cu petrecerile vîrstei infantile. La majoritatea personajelor lui G. Călinescu descoperim însușiri de *colecționari*. Pasionații de diverse rarități dau impresia că vor să se sustragă, astfel, din cotidian și să umple în mod reconfortant un răgaz de timp. Ei trăiesc chiar un sentiment de mîndrie că, pe lîngă activitățile lor fundamentale, au găsit forme auxiliare de preocupare atît de interesante. Vizitatorilor li se prezintă expozițiile întocmite de-a lungul anilor și ca un fel de panoplie de trofee vînătorești (e adevărat că mai numeroși sînt ceilalți, colecționarii precauți, care își refuză această vanitate a etalării). Dar, ah !, aspectul nevinovat e o păcăleală. Cel care are curajul să profaneze asemenea sanctuare e însuși scriitorul, care nu se lasă nici o clipă intimidat. El ne face să pricepem că dacă s-ar putea concentra într-un singur loc toate prăzile smulse de eroi cu trudă, am contempla uimiți un mozaic grotesc, în care ceea ce e unic și de preț, dovadă a rafinamentului, ar sta alături cu ceea ce e complet inutilizabil, vetust, jilav, deteriorat de la început sau din cauza prelungitei înmagazinări. Din simbol al jocului, colecția certifică repede o atrofiere a personalității, o fixație de maniaci.

Ce elemente au acționat pe parcurs destructiv asupra gustului, asupra spiritului de discernămînt, asupra plăcerii estetice — scoțînd acum la iveală setea de acaparare oarbă ? În ce fel se petrece transferul de la mijloc la scop ? Nuanțele sînt variate și subtile, iar scriitorul a intuit exemplar pluralitatea psihologiilor. Seria cea mai largă a achizitorilor provine din exacerbarea simțului de posesiune (mătușile lui Jim, moș Costache, Caty Zănoagă etc.). Cine dorește să conserve rangurile trecutului, să mențină aureola zilei de ieri, sperînd într-un mod abstract, dar tenace, la o revenire a binefacerilor pierdute, strînge cu grijă, fără vreo preocupare de folosință imediată, tot ceea ce atestă prestigiul de altădată : mobilier, îmbrăcăminte, podoabe de lux și chiar alimente. În acest fel se comportă mătușile lui Jim, care nu mai percep raporturile reale cu viața din jur, și operațiunile lor de tezaurizare continuă în virtutea unei inerții. Automatismul depozitării le

susţine credinţa stupidă că se separă de lumea de rînd, că îşi păstrează latent o putere care, la o circumstanţă prielnică, se va impune invincibilă. De aceea, în traiul zilnic, ele afişează în mod natural seninătate şi optimism. Fetişul rezidă tocmai în mulţimea de lucruri înghesuite în rafturi, cufere, găleţi, în ungherele pivniţelor. Nici una dintre mătuşi nu mai poate sesiza faptul elementar că obiectele azvîrlite de-a valma au suferit treptat rugina neîntrebuinţării şi că nu mai corespund de mult modei şi cerinţelor timpului. Duhoarea pe care o degajă acest muzeu arheologic e duhoarea descompunerii, a putrefacţiei. Nu funcţionează decît mecanica instinctului de proprietate (cu justificările aberante pomenite mai înainte), ceea ce duce la irosirea forţelor, cîte mai există, la accentuarea atitudinii refractare în faţa vieţii, la sclerozare. De altfel, ca o ilustrare maximă, la tanti Mali, cum am mai amintit, primul motor (acumularea valorilor) s-a pierdut total, mişcarea se exercită în gol, îşi ajunge ei însăşi ; bătrîna culege de oriunde lucruri lipsite de semnificaţie, mucuri, chibrituri arse, hîrtii de împachetat rupte.

Înfăţişăm iarăşi şi din acest unghi alte comportări care denotă o deturnare flagrantă de la posibilul joc iniţial. În privinţa avariţiei sau a despotismului familial, există identităţi şi deosebiri între mătuşile lui Jim, Aglae sau tutorele Otiliei, în ale cărui reacţii, de exemplu, generozitatea e stînjenită de o pornire maladivă. Cuprinşi de temeri cu privire la cursul evenimentelor, Sufleţel şi în special Gulimănescu (*Bietul Ioanide*) cumpără mărfuri de toate soiurile şi se pregătesc, în felul acesta, pentru asedii îndelungate, convinşi că fără asemenea prevederi nu pot rezista urgiilor. Doar la Hagienuş bucuria pură de a descoperi piese de fineţe (manuscrise vechi, tablouri, sculpturi, argintărie etc.) şi de a le transporta la el acasă nu piere şi se alătură, ştim, în mod curios, exerciţiului de acaparare patologică. Cu un ochi de cunoscător, orientalistul colindă magazinele şi anticăriile, dînd şi îndrumări calificate de expert amicilor săi.

Ţine şi madam Farfara de această speţă a colecţionarilor, ea, care are sortate în mintea ei, ca într-un clasor, toate timbrele nobiliare, datele şi firele de încuscrire ale întregului clan ? La informaţiile ei recurg toţi membrii familiei cînd trebuie să decidă gradul de curtoazie protocolară ce poate fi

acordat unei persoane ori alteia. Sau Gaittany, cu nomenclatorul lui de amfitrioni care pot fi frecventați, fiecare pretinzînd o doză anumită de sociabilitate?

Anormalitatea pe care o ating multe din aceste personaje este un efect al despărțirii de activitățile productive. Abulici, Sufleţel şi Hagienuş apelează la voluptatea acumulărilor: sforțarea de a căuta și de a obține felurite obiecte constituie un alibi spre a fi absolviți de orice muncă intelectuală creatoare. Se înțelege foarte limpede, din relatarea autorului, cum factorii de ordin social se conjugă cu factorii biologici în accelerarea procesului de ratare. Spaima care răvășește totul lămurește dilatarea bruscă a zgîrceniei la Caty Zănoagă, surprinsă de noile împrejurări, după Eliberare, recalcitrantă în fața oricărei propuneri de a se integra în efortul colectivității, de a presta o muncă. Nici nu se putea o mai ilariantă expresie a decrepitudinii pe care o provoacă instinctul de achiziție — în totală opoziție cu o societate întemeiată pe principii de angrenare a energiilor fecunde — decît imaginea „„unei bolgii dantești pe fundul căreia forfotea un bîlci" (Talciocul), cu care se deschide capitolul al doilea din *Scrinul negru*. Demonstrația e încheiată. De faza divertismentului lipsit de agresivitate, colecționarii s-au distanțat irevocabil, ca să coboare pînă la un stadiu de parazitism social și de imbecilitate maniacală. Așadar, extremitatea de jos a jocului — cînd el, de fapt, a încetat (în afara unor distracții senile), fiind înlocuit de dorința meschină, de simțul feroce al păstrării privilegiilor sau al arivismului, de formele de iluzionare morbidă asupra cursului real al istoriei — poartă stigmatul sterilității. Remarcăm astfel din nou că tot ce nu poate rodi, tot ce e cangrenat sub raport social și sub raport moral-estetic ne este, de aceea, prezentat de autorul *Bietului Ioanide* la dimensiunile grotescului.

COSMOGONIE

Să ne închipuim, se adresează criticul cititorilor, că opera epică a lui G. Călinescu este o cosmogonie. Ce funcţii ar deţine în spaţiile ei siderale unele dintre substanţele prime, indivizibile după teoriile filozofilor antichităţii, ca apa, focul sau aerul ? Introducînd în dezbatere, ca o recreare, ipoteze lipsite de un suport ştiinţific riguros, criticul nu se îndepărtează poate atît de mult de concluziile majore către care tinde. Nu sînt şi aceste substanţe prime, aici, în proza lui G. Călinescu, simboluri ale jocului, dotate cu alte valenţe, mai „cosmice" ?

Da, realismul naraţiunilor este deasupra oricărei tăgade. O epocă e recompusă în detaliile ei şi, pornind de la faptele relatate în cele patru romane (*Cartea nunţii*, *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*), criticul poate alcătui o hartă a mişcărilor social-istorice desfăşurate în acea perioadă de timp. După ce a stabilit aceste adevăruri şi le-a sprijinit pe analize metodice, el îşi îngăduie, o vreme, pînă nu indispune prea tare pe exegeţii ultraserioşi, să se dedice unor digresiuni. Poate că digresiunile, jocul speculativ ajută, cine ştie, la dezlegarea unor taine mai adînci.

Aşadar... *Apa* nu se iveşte decît intermitent : marea, în *Cartea nunţii*, îi satisface lui Jim aspiraţiile de evadare dintr-un mediu morocănos. Într-o scurtă vacanţă împreună cu prietenele sale pe litoral, tînărul îşi destăinuie nestingherit, în acrobaţii nautice, vigoarea şi vioiciunea vîrstei. După aceea însă, pe mal, plimbîndu-se cu Dora, el observă din nou eroziunea ireversibilă a materiei, algele fetide, părăsite în neştire de valuri şi rocile măcinate de scurgerea vremii (reapar antinomiile fundamentale care caracterizează întreaga operă : sănătate-boală, fertilitate-sterilitate etc.). Şi acolo pe Jim îl încon-

joară amenințarea destrămărilor, iar orele de zburdălnicie acvatică înseamnă doar un interludiu ; în curînd va trebui să-și reia locul în odaia-celulă din temnița mătușilor. Adevărata eliberare rezidă, bineînțeles, în alte inițiative, pe care tînărul nu va ezita să și le asume.

Mai tîrziu, în anticipațiile urbanistice ale lui Ioanide, fîntînile, bazinele, havuzurile răspîndite simetric în întreg orașul, „aruncînd suluri groase și umbrele de apă", înlocuiesc rîul cel mare, punct de reper al concepției edilitare. Ca să înfioare sufletele și să propage gînduri celeste, arhitectul speră să dirijeze „o orchestră de cișmele".

Puținele indicații cu privire la atribuțiile *focului* în acțiunea imaginată de G. Călinescu îl denunță destul de iute ca un trimis al forțelor răului. Cu o ironie abia ghicită, Ioanide îi expune lui Gaittany, în discuția de atîtea ori pomenită aici, temerile sale cu privire la influența pernicioasă a soarelui, la anumite ore, asupra stării sale de spirit. Arhitectul își lămurește amicul că lui îi place să circule ziua sub regim solar egal. Socotindu-se om al Sudului, Ioanide aderă la unele alergii climaterice ale fiicei sale. „— Ce vrei ? Era o meridională și ea, prin mine."

Ajunsă în mîna omului, raza pîrjolitoare a astrului tulbură mințile. Am notat cum, ca să descifreze cărările viitorului, profesorul Silivestru (*Cartea nunții*) își privește, la pîlpîirea unei lumînări, chipul fioros reflectat în oglindă. Noaptea se visează întins între făclii mortuare, desfigurat și încremenit. Pe panta țicnelii, Hagienuș (*Scrinul negru*) devine piroman, pune la cale incendii și invidiază nelimitatele prerogative de care beneficia Nero ca să poată aprinde un oraș întreg. De la o manie oarecare, un ornament în decorul jocului, brusc descoperim, în tremurul flăcărilor, perspectivele sinistre. Veleitățile de incendiator ale lui Hagienuș nu le mai putem nicicum subordona petrecerii. Centuriile de tineri cu cizme, camarazii lui Gavrilcea, care pătrund în bazilica înălțată de Ioanide, într-o procesiune a autodafeului, luminînd pereții cu torțele, reprezintă puterile întunecate ale istoriei.

În odaia în care e dus doctorul Hergot de unitățile S.S., din pricina lumînărilor fumegînde umbrele persoanelor oscilează pe zidurile goale și albe. Cu gloanțe de revolver sînt stinse pe rînd opaițele în petrecerile nocturne organizate de

naziști în lagărele de concentrare, pe care pînă la urmă grenadele le transformă în cutremurătoare limbi de foc. Astfel se impun motivele grav-fosforescente în proza călinesciană. În timp ce scutul acvatic poate permite, temporar, destinderea, focul poartă cu sine neliniștea, el aparține diavolului. În memoriul halucinant în care Hagienuș face implicit elogiul patimei lui Herostrat, el pomenește totuși de doctorul lui Alexandru cel Mare, Euriphon, care pretindea, după Pindar, că „cea mai bună e apa" și o socotea o doctorie universală. Amendată de bună seamă în formularea ei pretențios banală, cugetarea pe care colportorul Smărăndache o atribuie Șericăi Băleanu e împărtășită probabil și de Ioanide. „Focul entuziasmează și exaltă, fluidele dau liniște și încredere. Dacă focul ar avea rostogolirea apelor, ar fi pentru om cel mai bun medicament moral". Nu e posibilă însă îmblînzirea cascadei incandescente, utilizarea ei constructivă ? În curtea casei, arhitectul și-a construit o fîntînă cu o sută de erupții, jedouri superbe, cărora Sufletel le caută un sens criptic, dar care, prin susurul lor foarte sonor, de concert hidraulic, prin feeria stropilor, instaurează calmul, propice inspirației. Totodată, în iatacul personal, acolo unde ținea „scrinul negru", încălzirea se face cu lemne, fiindcă în orele de meditație, cochetînd cu Mefistofeles, lui Ioanide „îi plăcea să audă pîlpîitul flăcării și năruirea jăratecului". Spre sfîrșitul ultimului roman, vizita în uzină celebrează domesticirea fiarei nărăvașe : gura rotundă a cuptorului — noua pivniță a lui Auerbach, unde piere iluzia magică — supune para înfricoșătoare și îi asigură o reală eficacitate. Dresorul inteligent al jerbelor multicolore, al puzderiei de aștri este omul. „— La început a fost focul ! zice un inginer. Materia zvîcnește întîi prin combustiune".

Apa, focul...Dar *aerul ?* Cum este el distribuit în universul epic ? Un moto elocvent pentru rîndurile care urmează găsim chiar în *Lauda lucrurilor :* „Precum știi, Anaximene,/ Trăim printre fenomene./ Tot ce toarce Clotho în caer/ Este zămislit din aer". Eroii activi călinescieni resimt acut nevoia să respire în voie, să se fortifice în adieri primenitoare. Cînd îl împresoară toate mirosurile mucegăite din „casa cu molii", Jim nu-și poate stăpîni o repulsie organică. Abia pe moșia lui Pascalopol, feriți de privirile iscoditoare, Felix și Otilia trăiesc un răgaz de pace și euforie a sentimentelor. Culcați pe

spate, cu mîinile sub cap, aspirînd mireasma clăilor de fîn, privind cerul cu pulberea de stele, cei doi tineri se simt plutind în văzduh ca pe o navă. Lipsiţi de viziunea pămîntului, sufletele li se umplu de o linişte sfîntă, de un sentiment de totală desfacere de sol. Ca să îmbine graţia şi geometria în salturile ei coregrafice, Cucly (*Scrinul negru*) trebuie să se sprijine neîncetat pe suportul aerului. Ştim cum s-a încheiat una din peripeţiile amoroase ale lui Ioanide. Planturoasa şi indolenta Ioana n-a ţinut seama de tabieturile partenerului şi a închis în cursul nopţii fereastra. Prădat de aer, Ioanide nu şi-a putut reprima agasarea şi s-a întors pe furiş la el acasă.

Sîntem datori să prevenim o exagerare. Eroii favoriţi ai lui G. Călinescu sînt nişte citadini şi am văzut că ei nu agreează, în fond, natura, ci caută spaţiile acoperite, făurite de mîna omului. Refuzul lor trebuie înţeles pe un plan mai larg, al esenţelor. Nu că ei n-ar admira frumuseţile şi virtuţile sanitare ale peisajului. Natura presupune, însă, în opoziţie cu timpul febril, retragerea din istorie, recluziunea, pasivitatea, încremenirea (iată resuscitată şi aici antinomia călinesciană !). Tentativa celor doi Gavrilcea de a anula timpul, rătăcirile lor prin sălbăticia munţilor într-un decor fastuos, viaţa robinsoniană cu redescoperirea amnarului, a arcului ca instrument cinegetic, a ghindei ca produs nutritiv sînt zugrăvite ca o ironie la adresa dezagregării umane. Repetăm că pentru G. Călinescu creaţia constituie o vocaţie a omului, care sfidează condiţia umilitoare, schimbă contururile, impune o nouă grandoare. Între edificiile construite şi fundalul natural, echilibrul îl stabileşte spiritul temerar al arhitectului. Nu fac parte, de aceea, din galeria de colivii asfixiante, care împiedică zborul spre înălţimi al celor tineri, tocmai clădirile zvelte, temeinic cimentate, aerisite, proiectate de tatăl lui Tudorel. Hotărît, ele nu mai descind din romantismul tenebrelor, la care recurge sardonic autorul (am aflat de ce) cînd alege cadrul unei secţiuni a întîmplărilor. Constructor vizionar, Ioanide pledează pentru oraşe maiestuos dezvoltate, probă de măreţie şi demnitate pentru fiinţa gînditoare. Ne aducem aminte că, într-o imagine fulgurantă, casa devine un apel în pustiu, care semnalează viitorului trecerea omului pe pămînt, transmite sentimentul colosalului şi al infinitului. E clar că de oriunde am începe cutreierarea operei, ajungem inevitabil la centrul ei

de gravitație. Ca să explicăm feluritele dozări-combinații ale elementelor (apă, foc, aer), sîntem constrînși să le raportăm la coordonatele etice și estetice ale prozei.

Pînă și incursiunile de relaxare, în straturi periferice, au, continuu, răsunetul lor de adîncime. În această ordine de idei, a insista însă asupra unor mituri neptunice, apolinice etc. în literatura lui G. Călinescu ar fi nepotrivit. Nu ne miră că pe Max Hangerliu, cel preocupat să facă banditismul digerabil, dîndu-i un decor monden, „filozofia îl lasă totalmente rece și îi era perfect egal dacă universul ieșise din apă sau din foc". Dar nici unul din personaje, în afară de Ioanide (și el de fapt structural radios), nu pare profund tulburat de metaforele existențiale. Autorul *Scrinului negru* nu agreează metafizica și peste realitatea imediată a lucrurilor el nu propune umbrele unor dimensiuni supraterestre. La Camus, soarele și plaja, cu liniștea lor toridă, se constituie într-o rețea de simboluri. În clipele care preced omorul *(Străinul)*, marea împrăștie un suflu de aer dens și fierbinte, iar sus, cerul pare că se deschide pe toată întinderea lui, spre a lăsa cale liberă unei ploi de foc. Cînd la G. Călinescu se manifestă propensiunea spre grandios, un filtru al ironiei restituie faptelor conturul lor pămîntean. În vecinătatea transcendentului, fantasticul e din ce în ce mai contaminat de burlesc. Apa, aerul și focul se rezumă în cele din urmă la formele lor palpabile, fără nuclee misterioase de fascinație. Relieful, poate exagerat, pe care-l capătă ele în aceste însemnări decurge mai mult din jocul speculativ, cît este el tolerat de exercițiul critic. Nu merităm să fim sancționați pentru asta, întrucît însuși G. Călinescu ne învață, într-o *Cronică a optimistului* pe care am citat-o, că anecdota într-o accepție elevată poate fi un mijloc atractiv de a descifra semnificațiile artei.

O înclinație spre idealitate a scriitorului, atenuată fermecător de jocul comic, de spectacol, ni se comunică totuși prin solia eroilor favoriți. Jim, Felix și, la un nivel superior, Ioanide trăiesc nostalgia unui tărîm al seninătății și al voioșiei creatoare, o Eladă a spiritului. Contemplînd de la distanță clădirile presărate pe țărmul mării, eroul din *Cartea nunții* simte aerul grec al Sciției Minor. În visul lui eminescian, pe margine de apă, el își închipuie alte orașe ridicate, cu ziduri grecești de piatră, coloane albe, oameni înfășurați în pînze albe, o civilizație, în sfîrșit, de stîncă albă.

Reţinem acum faptul că în citadela viitorului, concepută de arhitectul Ioanide ca o încoronare a aceloraşi aspiraţii, splendidele edificii — menite să demonstreze forţa demiurgică a omului care alungă placida resemnare — sînt împrejmuite raţional şi armonios de apă, aer şi foc.

ARBORE GENEALOGIC

Cînd primesc investitura de mit, figurile literaturii îşi verifică pe deplin forţa de generalizare. Ele se alătură atunci personajelor istorice sau legendare, înregistrate de Memoria umanităţii, sprijină în mereu alte circumstanţe sistemele de referinţă.

Demonstrînd funcţia variabilă în ordine estetică a tipului Don Quijote, E. Lovinescu arată că „fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generaţiile succesive". Dacă există o dinamică a receptării, există şi o dinamică a recompunerii. Ca mituri, tipurile sînt reluate : Oreste, Othello, Werther sau Doamna Bovary reapar în diverse literaturi, în ipostaze noi, şi indică atitudini fundamentale în faţa vieţii. De la început adoptînd modelul ilustru, autorul porneşte cu un handicap. El renunţă la originalitate în abordarea temei sau în compunerea intrigii. De obicei, scopul este polemica respectuoasă cu predecesorul, amendamentul de detaliu, integrarea mitului în contemporaneitate. Proba rămîne de mare dificultate, întrucît rivalul are, aprioric, un imens prestigiu, iar aportul personal se poate exprima doar pe porţiuni limitate în concepţie şi în tratare. Atribuţii excepţionale capătă aici amănuntele, culorile, adaosurile care împlinesc şi delimitează un punct de vedere. În trăsăturile lui esenţializate, personajul mitic îndeplineşte menirea de numitor comun.

Pentru romanul modern, metamorfoza în diverse variante a eroilor celebri a ajuns o îndeletnicire frecventă. Am scos în evidenţă această trăsătură, fără a fi putut insista pînă acum. Figurile antichităţii, ale clasicismului sau romantismului trec printr-un proces de revitalizare. Poate că o caracteristică a

secolului nostru în acţiunea de restaurare este voinţa concretizării. Miturile literare sînt plantate adînc în terenul vieţii cotidiene, simbolurile şi parabolele capătă o întrupare cît mai precisă. Proza modernă este, în direcţiile ei principale, analitică, lucidă, multiformă, dornică de autenticitate. Nu mai pot fi recunoscute în stare cristalizată miturile funciare, cu contururile lor generalizate. Ele intră în reţeaua complexă de fire a romanului, capătă o individualitate izbitor de marcată. Spre a se dovedi, în ultimă instanţă, prezenţa lor, este necesară demontarea mecanismului viu şi coerent ; analiza de laborator are, inevitabil, o latură arbitrară, fiindcă secţiunile, desprinse dintr-un întreg, nu sînt autonome.

În *Doktor Faustus*, de pildă, Thomas Mann conferă un înveliş realist, exact, datelor legendei. Pactul cu diavolul, etapele aventurii spirituale, tentaţia neantului, posibilitatea mîntuirii prin recuperarea umanului sînt transpuse pe un fundal de verosimilitate, într-o stufoasă încrengătură de relaţii. Dacă ecouri din Goethe, Nietzsche sau Dostoievski străbat, reactualizate, ele capătă o vibraţie cu totul nouă, impregnate de realităţile Germaniei antebelice, de preocupările-obsesii ale scriitorului (Thomas Mann a fost adînc zguduit de ravagiile iraţionalismului, culminate în agresivitatea fascistă).

Pretutindeni se observă, o dată cu stăruinţa de a reface ciclurile tipologice într-o versiune a realului concretizat, şi plăcerea de a demistifica şi chiar de a „profana". Adesea, motivele vechi, consacrate într-o anumită viziune, suferă o deviere sau o răsturnare. Un impuls ironic, ca o cenzură a sentimentului de pietate în restituire, poate fi detectat în opere-şoc contemporane. Joyce, în *Ulysse*, reformulează temele antice, lepădînd însă sarcastic costumul lor eroic şi senin. Dacă Leopold Bloom era soţul Penelopei, el poate fi, în acelaşi timp, Moise, Isus Christos, Evreul rătăcitor, Olandezul zburător, Sindibad marinarul (comentatorii au certificat numeroasele intersecţii).

Dintre toţi scriitorii români, G. Călinescu este poate cel mai contaminat de patima confruntărilor livreşti. Verva parafrazării nu desfiinţează sursele literare iniţiale, le aşază însă, prin zîmbetul jovial al reconstituirii, într-o altă perspectivă. E o formă a jocului epic care foloseşte terenul vast al culturii. Gustul şi erudiţia explică natura trierii pe care o efectuează

romancierul. De la Achille la Don Quijote, de la Hamlet la Faust — reacţii tipice se pot găsi astfel reunite în profilul arhitectului Ioanide.

Încă o dată, romanele lui G. Călinescu sînt construite pe o structură narativă particularizată. Ioanide este un erou modern, complex şi unitar, văzut într-o interacţiune continuă cu mediul înconjurător. Nici nu s-ar putea afirma că se reeditează continuu premeditat forme anterioare de comportament, şi probabil că nu toate înrudirile pe care le descoperă sau le propune analiza corespund în mod cert intenţiilor autorului. Trebuie să deosebim, într-adevăr, suprapunerile deliberate de mituri literare, ca o confruntare voită cu figurile consacrate, cum se întîmplă la Joyce sau, pe alt plan, la Thomas Mann, şi subsumarea, nu întotdeauna preconcepută, a antecedentelor livreşti, într-un joc spontan al deplasărilor în timp. De îndată ce înseşi tipurile fundamentale rezumă atitudini posibile în faţa vieţii, similitudinile pot avea însă o motivare intrinsecă. În orice caz, de figura arhitectului depind, în ultimele două romane, anvergura problematicii, adîncimea şi originalitatea caracterizărilor. Hotărîtor în această ordine de idei e că Ioanide tinde să fie un personaj sintetic, care înglobează, intenţionat sau nu, o experienţă caracterologică anterioară şi deţine un coeficient ridicat de universalitate.

Stimulaţi şi noi de jocul paralelelor, sugerăm o genealogie literară, o familie de spirite în care s-ar încadra eroul lui G. Călinescu, convinşi că, atît timp cît cărţile se pretează şi la astfel de asociaţii de natură speculativă, orizontul discuţiei poate fi extins cu folos. (Unele apropieri, care par să depăşească datele strict obiective ale personajului, suportă riscul lor de aproximaţie şi de provizorat şi trebuie trecute şi ele pe seama jocului critic, aici, evident, absolut nevinovat.)

Pe Ioanide, Sufleţel îl aseamănă cu Achille. Pentru latinistul măcinat de invidii şi temeri, alăturarea implică o discreditare. El se referă la apetitul erotic al arhitectului. Dar Agamemnon (Pomponescu) se ceartă cu Achille (Ioanide) din cauza unei femei şi-l supune unor represalii. Astfel, *Bietul Ioanide* repetă într-un fel construcţia *Iliadei*. Sclava Briseis se numeşte Ioana, numai că cel frustrat în romanul lui G. Călinescu nu este Achille, ci Agamemnon. Duelul amoros se încheie în farsă. E o comparaţie pe care am dezvoltat-o în altă

parte. Dacă aheii asaltau Troia, aruncînd lănci şi săgeţi, amicii lui Ioanide duc lupte sedentare, tolăniţi în fotolii, visînd proprietăţi şi funcţii publice rentabile. Mitul eroic al epopeii e descalificat prin postura comică. Doar arhitectul, un Achille mai puţin furios, rămîne credincios înaltelor îndatoriri.

Mai convingătoare e descendenţa lui Ioanide din Don Quijote. După moartea copiilor, trista figură a arhitectului e menţionată adesea. Întîlnindu-l, ascultîndu-i proiectele himerice, observîndu-i purtările extravagante, amicii îl scot din categoria normalilor, se poartă cu el de parcă ar fi un bolnav. Compătimirea oamenilor cu spirit practic se exprimă şi în formula : „bietul Ioanide“. Arhitectul trăieşte în felul său dorul unei alte epoci de virtuţi cavalereşti şi nu se poate acomoda deloc obligaţiilor cotidiene. Dacă partenerii de conversaţie sînt angrenaţi în ocupaţii prozaice, Ioanide rămîne un vizionar. Nici un interes material nu poate fi descifrat în actele arhitectului, care construieşte splendide edificii şi n-are un adăpost al său, care nu face tranzacţii cu oameni pe care îi dispreţuieşte. Şi Ioanide e călăuzit de un simţ al dreptăţii, dar gesturile lui de solidaritate nu mai au amploare spectaculoasă. Nu prin sacrificiu de sine în apărarea aproapelui (generozitate pe care Turgheniev o socotea definitorie pentru Cavalerul de la Mancha) se remarcă arhitectul.

Tot aşa cum Ioanide accentuează „indiferenţa“ lui Achille, considerat de criticul G. Călinescu prototipul eroului clasic, tot aşa îl tempereazǎ ca sensibilitate („lipsa de caritate“ a eroului clasic) pe bunul hidalgo. Arhitectul nu este atît de solicitat de idealuri etice. Partizan al unei justiţii raţionale, dar abstracte, el se comportă şi ca un individualist, prea puţin mişcat de soarta contemporanilor. Neiertătoare, istoria îl va smulge din pasivitate, sfărîmîndu-i liniştea căminului. Pornit ca o satiră a lecturilor care tulbură imaginaţia, romanul lui Cervantes nu-l cruţă nici la urmă de ridicol pe sărmanul cavaler. Cu Ioanide, autorul se poartă mai indulgent, îl fereşte adesea de situaţii defavorabile. Lauda profilului statuar al arhitectului e suverană. Există însă şi o luciditate care exclude fanatismul şi face simpatică vanitatea inocentă.

Dăruirea de sine şi temeritatea sînt primordiale pe tărîmul vocaţiei artistice. Aici inconformismul lui Ioanide e vădit donquijotesc. Nu lipsesc gesturile bizare, fără contingenţă cu

realitatea imediată. În optica lui G. Călinescu, eroul revendică neîntrerupt un element de contrast, alternativa obtuză, ternă a veleităţilor sale. Cine joacă rolul lui Sancho Panza? Umilinţa vasalului o regăsim la Gaittany. Din prima pagină (*Bietul Ioanide*), arhitectul îi explică interlocutorului său, agent al relaţiilor mondene, de ce nu poate veni la Saferian. Am mai descris această scenă dintr-un alt unghi. Eschivările sînt alambicate şi năstruşnice, dar Gaittany nu poate despărţi seriosul de glumă. Pe faţa lui se citeşte o expresie de năuceală, care rezumă admiraţia pentru inteligenţa arhitectului, îngăduinţa faţă de rătăcirile lui de comportament şi, totodată, siguranţa de sine neclintită, încrederea că el, Gaittany, ştie cel mai bine ce e de făcut, încredere alimentată de continua reuşită practică. Cu un oportunism organic şi infailibil, Gaittany primeşte circumspect opiniile incendiare, le raportează la interesele sale şi, deşi îl stimează pe arhitect, nu-l frecventează decît în limita beneficiilor posibile. Gaittany îl însoţeşte uneori în expediţiile erotice (*Scrinul negru*) şi nu-şi stăpîneşte elogiul pentru performanţele lui Ioanide, dar nu înţelege natura acestor relaţii sentimentale. Din postul său de observaţie, omul superior se nivelează, pierde orice semn distinctiv.

O perplexitate asemănătoare în faţa elanurilor retorice ale lui Ioanide manifestă credinciosul său adjunct, constructorul Butoiescu, poreclit Botticelli, care este, de obicei, primul cenzor al proiectelor arhitectului. Meşteşugarul rutinat, care se pricepe să execute ireproşabil ideile altora, devine opac la orice încercare de abatere de la deprinderi. Toate tentativele îndrăzneţe ale arhitectului sînt întîmpinate de Butoiescu cu mentalitatea unui tehnician refractar în faţa originalităţii. Faţa lui e impenetrabilă, dar, din îndelungata conlucrare, Ioanide ghiceşte scepticismul organic al adjunctului. Arhitectul prevede refuzul mental al lui Butoiescu, dar nu se poate lipsi de prezenţa lui, deoarece simte nevoia unei opoziţii, chiar timide şi tăcute, care să-l incite să-şi desăvîrşească intenţiile. Nu întîlneşte însă decît un entuziasm silit, o încîntare falsă, dedesubtul cărora se ascunde din nou mila. Deoarece schimbul real de păreri poate fi perfect anticipat, arhitectul nu se mai adresează direct adjunctului său şi duce cu el convorbiri imaginare, ca şi visătorul hidalgo legănat de mişcările calului.

Am examinat cum G. Călinescu reduce la ridicol, în *Bietul Ioanide*, simboluri ale automatismelor sociale: cultul autori-

tății publice (Pomponescu), cultul relațiilor mondene, al informației și al conformismului intelectual (Gaittany), cultul catedrei, al distincției exterioare universitare (Gonzalv Ionescu) etc. Prin exercițiu, instrumentul devine scop și produce fixația fatală. Ceea ce detestă, însă, în primul rînd, romancierul este automatismul platitudinii recunoscut ca un privilegiu, ca un pilon social. Atras de dialectica relațiilor dintre omul superior și „sateliții opiniei curente", G. Călinescu nu înregistrează numai zidul de ostilitate care se înalță o dată cu exprimarea unei idei inovatoare. El semnalează și reacțiile paradoxale, de pildă, inversarea situației prin condescendența și ocrotirea pe care o asigură tocmai cel inferior etic și spiritual. Ierarhia pe care o instituie societatea, după criteriile succesului, nu concordă cu scara reală a valorilor. Insul lipsit de originalitate îl privește cu compasiune pe cel bîntuit de marile patimi ale spiritului. Încîntat de confortul său (fericirea că poate adera la părerea comună), el admite, tolerant, ca o ciudățenie, vecinătatea geniului. Instinct de protector, „scandaloasă caritate" dezvăluie astfel cel mediocru.

În mecanismul relațiilor dintre omul superior și însoțitorul său se ivește și o formă a devotamentului, care transformă treptat admirația în înțelegere. Și nuvelele lui G. Călinescu înfățișează în forme mai primare, insistent, un cuplu: eroul vizionar și fidelul protector. Ca o umbră îl urmează peste tot pe Bălcescu secretarul său, cocoșat, care îl imită fizic și vestimentar și îi completează frazele într-o tainică osmoză. În pîlpîirea lumînărilor, în decorul straniu și fantomatic, eroul are o față lividă și o privire aprinsă de o chemare nepotolită, pe care doar tovarășul său, complice la marile arderi lăuntrice, o poate intercepta (*„Iubita" lui N. Bălcescu*). Gesticulînd teatral și declamînd pe străzi, poetul lovit de aripa morții se simte ocrotit de prezența fratelui care-l ascultă extaziat (*Catina damnatul*).

Nevoia prieteniei și a confidenței e schițată doar în nuvelistica lui G. Călinescu. Cultul amiciției vindecă, întrucîtva, rana orfelinului, caracteristică eroilor călinescieni. Deși nu poate înfrînge o sfiiciune temperamentală, Felix se apropie de Weissman, studentul care afișează libertate în convingeri (*Enigma Otiliei*). Pentru Ioanide, prietenia e un mijloc de a infuza ideile, de a verifica puterea lor de circulație. Chiar cu

Tudorel, tatăl voise să fie dascăl cordial, ca să-i transmită fiului pasiunea pentru frumos şi pentru cunoaştere. În acest fel trebuie interpretate şi sfaturile către eventualii copii. Ca şi neobositul hidalgo, arhitectul simte chemarea iniţierii. Dorinţa lui este de a îndoctrina în spiritul vastelor preocupări, de a crea adepţi şi discipoli. Profesorul se află în căutarea Elevului Ideal. Peste tot vrea să obţină o confirmare, o adeziune, nu fiindcă s-ar îndoi de adevărul său, ci pentru că e nerăbdător să-l răspîndească. Drama decurge din lipsa de pregătire a mediului, din obstacolele ivite pe parcurs. În jurul lui se află numai fiinţe corupte de interese meschine, nedemni de marile exaltări. Cei care pot fi întîlniţi, totuşi, lîngă el nu sînt, în fond, molipsiţi spiritual, n-au harul înţelegerii profunde. Exemplu de credinţă necondiţionată, recunoaşte ironic Ioanide, poate fi dat doar cîinele Ştolţ, singurul Sancho Panza consecvent. (E curios cum însă dorinţa iniţierii rămîne abstractă, fiindcă nici un tînăr, nici un discipol nu se află în preajma lui chiar în perioada descrisă în *Scrinul negru.*) Imposibilitatea de a comunica e resimţită acut de arhitect, care nu iubeşte monologul. Cum spune criticul G. Călinescu: „De la Platon încoace, toţi adevăraţii clasici au dialogat... " sau: „Clasicul e un academic care se plimbă cu cîţiva prieteni de conformaţia sa..."[1] Ioanide vine la Saferian din plăcerea de a conversa, iar cu Gaittany face lungi promenade, prilej aşteptat pentru a-şi expune reflecţiile. Rezultatele metodei peripatetice sînt însă firave. Pentru o vreme, Gaittany, bunăoară, pare contaminat, emite şi el judecăţi fine, adoptă chiar un vocabular adecvat. Efectul e de scurtă durată şi se bizuie doar pe forţa de subjugare a arhitectului. Cameleonicul partener de discuţie se întoarce repede la combinaţiile sale practice.

Replicile lui Butoiescu se bizuie pe un mimetism pur verbal. Cînd îl vizitează acasă, Ioanide descoperă înmărmurit că, din veneraţie, acesta strînsese laolaltă nenumărate obiecte, copiind gusturile arhitectului. Amestecate însă de-a valma, ele dădeau senzaţia haosului. Fenomenul de quijotizare a lui Sancho Panza, de care vorbesc exegeţii lui Cervantes, se produce în *Bietul Ioanide* sporadic şi neconcludent. Setea de prie-

---

[1] *Sensul clasicismului, Revista Fundaţiilor,* nr. 2, 1946.

tenie, ca o comuniune sufletească sau, mai ales, ca o formă de inițiere, nu va fi satisfăcută decît parțial, în *Scrinul negru*, în exuberantele colocvii inițiate de arhitect.

Blestemul de a nu găsi în lumea veche un limbaj pentru circulația ideilor și sentimentelor e o condiție tragică a destinului lui Ioanide ca om și ca artist, condiție ale cărei implicații nu sînt întotdeauna, însă, dezvăluite pînă la capăt în romanele lui G. Călinescu.

Cît despre existența unui strat hamletian în conștiința lui Ioanide, dovezile pot fi felurite. (Ne dăm seama însă că aici și interpretarea speculativă are cea mai puțină acoperire sigură.) Ca și prințul Danemarcei, arhitectul ascultă de imperativul răzbunării. Termenii dramei sînt inversați. Ioanide e răscolit sufletește de trădarea copiilor și de moartea lor. „Orbirea" mamei lui Hamlet poate fi asemănată cu „orbirea" lui Tudorel. Resimte și Ioanide nevoia de a despica cețurile minciunilor, de a dezlega misterele, de a afla adevărul. „Ioanide, la rîndul său, ca și Hamlet, ardea de nevoia de a ști cum a fost omorîtă fata lui." Fantoma tatălui lui Hamlet are o materializare modernă în jurnalul ascuns de Tudorel. Complotul nelegiuit este însă prea puternic, și arhitectul ezită, amînă și renunță apoi la luptă, obosit și resemnat. I se poate reproșa romancierului, am mai subliniat, că dramatismul, în succesivele lui etape, ocolește formele extreme.

Ca să deruteze pe adversari, și Ioanide poartă o mască a nebuniei. Bufoneria este un mijloc de a păzi meditațiile solitare și tabieturile de creator. Ea îl absolvă adesea de conveniențe într-un mediu obtuz și brutal. Nu e mai puțin adevărat că excentricitatea comportării răspunde și unei înțelegeri specifice despre ceea ce reprezintă arta și firea artistului. Aerul ceremonios și enigmatic, poza studiată, emfaza și repulsiile fac parte dintr-un recital.

De la Cervantes, Shakespeare, Dostoievski, pînă la Camus sau Faulkner, autorii tragici apelează la tipul „idiotului", care e, prin forța lucrurilor, scutit de ipocrizie, are voie să pronunțe cuvintele interzise. Cu platoșa ciudățeniei colindă și Ioanide prin universul obligațiilor burgheze. Priveliștea abisurilor umane, care poate șterge chiar granița dintre nebunia simulată și cea veritabilă, nu clatină, totuși, în cele din urmă o anume dispoziție voioasă a eroului.

În structura clasicistă a tipologiei, la G. Călinescu personajele au trăsături de caracter predominante. S-a putut demonstra că eroii din *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide* sînt figuri din teatrul lui Molière, introduse în decorul polivalent al romanului modern (reluăm unele disocieri făcute în analiza metodei narative). Ca o curiozitate, într-un personaj călinescian poate fi recunoscută, am spus, fuziunea a două caractere molièreşti : Stănică Raţiu ilustrează ipocrizia lui Tartuffe, dar şi vicleniile lui Scapin ; moş Costache este avarul şi, totodată, Bolnavul închipuit, în sfîrşit, Ioanide contopeşte pe Alceste-Mizantropul cu Don Juan. Este vorba de un exerciţiu al comparaţiilor ipotetice, de care uzează critica, fără ca astfel să anuleze sau să reducă în vreun fel forţa creaţiei originale, care nu e deloc tributară. Chiar discuţia de pînă acum dovedeşte cît de bogat se poate proiecta eroul lui G. Călinescu pe ecranul literaturii universale. Că Ioanide rămîne un tip distinct, unic, care destăinuie, prin refracţie, multe din însuşirile autorului, vom mai avea ocazia să demonstrăm.

Asupra mizantropiei, G. Călinescu a revenit de multe ori. Ea este definită de scriitor ca o tactică menită a înşela vigilenţa celor răi. Aceştia sînt siliţi să asculte adevărurile fiindcă ele sînt rostite de oameni imuni în faţa sancţiunilor aplicate îndeobşte. Mizantropul slujeşte ca un bufon de curte, ca un „fou". Sentimentul de însingurare nu derivă dintr-o necesitate reală. „Mizantropul e un iubitor de oameni, care, contrariat în nobilele lui aspiraţii, s-a îmbolnăvit de melancolie."[1]

Drama lui Alceste este aceea că nu poate îmbrăca haina măscăriciului. Ursuz, mîndru şi naiv („Am un păcat, / de a vorbi prea sincer şi mult prea răspicat"), el nu rezistă amăgirilor şi se retrage în deşert. Pentru G. Călinescu, în Alceste, altă dată zdrobit de frivolitatea unei femei, se ascunde un Don Juan. Virtual, tatăl lui Tudorel e un perpetuu îndrăgostit, stăpînit de ideea că trebuie să pună la încercare talentul lui de seducător. În strategia cuceririi, Ioanide foloseşte şi el retorica, privirea scrutătoare, gestul manierat, dar cutezător. Amorul se constituie ca un fel de univers ireal, în care jocul e permis şi răspunderile nu sînt împovărătoare.

---

[1] *Cronica optimistului, Contemporanul*, nr. 8, 1954.

Studiind mecanismul seducerii, Molière, Stendhal sau Kierkegaard, din unghiuri și cu mijloace total diferite, au descris și faza care urmează triumfului, faza replierii. Ținînd seamă de moravurile epocii, de cruzimea faptului, ei au propus diferite procedee care pot să favorizeze o demisie fără convulsii.

Și pentru Ioanide dificultatea rezidă adesea în desprindere. Femeile sînt îndrăgostite cu patimă și, ca să se despartă de Sultana, de Ioana și mai tîrziu de Cucly, arhitectul trebuie să acționeze răbdător, prin treptate temporizări și amortizări. Sufleţel îl calomniază invidios numindu-l „vir impudicus et incontinens" (bărbat neruşinat și desfrînat) și crede că descoperă la el crize tipice de involuție, recrudescență a agitației sexuale. Ioanide nu este un cinic, înamorarea lui e sinceră, optica asupra fidelității în iubire este însă departe de morala celorlalți. Dragostea apare, pentru el, un Don Juan esențializat, ca o aventură a cunoașterii, o ofrandă adusă frumosului veșnic. Există și trăsături, le-am menționat, care îl îndeamnă pe Tudorel să-și clasifice tatăl printre romanticii în dragoste. Pasiunea are o febricitate de boală și, pînă la o vîrstă înaintată, arhitectul nu găsește vaccinul care să-l facă imun în fața tentației. Romantismul răzbate însă mai mult în manifestările exterioare, căci sentimentul nu e, în fond, vulcanic și absolut.

Se poartă Ioanide, în genere, ca un erou romantic ? Eugen Simion [1] îl integrează în familia dionisienilor, afirmînd că descendența eminesciană e de necontestat. Continuator al epicii filozofice de tipul *Sărmanului Dionis,* G. Călinescu înfățișează și el drama omului superior, atitudinea hyperioniană față de viață, tendința spre universalitate, refugiul în actul de creație — cosmogonic sau artistic.

Totuși, freamătul Titanului scade în intensitate de la Eminescu la G. Călinescu. Autorul *Bietului Ioanide* are, am mai zis, oroare de metafizică și privește cu un umor malițios atît îngerii, cît și demonii. Aici, zeii, dacă există, se amuză. Fiindcă dialogul cu divinitatea produce prea puțini fiori eroului, nici înfruntarea cu diavolul (Gavrilcea) nu se desfășoară la o temperatură maximă. De altfel, în pofida capriciilor și exhi-

---

1 *Proza lui Eminescu.*

biţiilor, Ioanide vădeşte, în activitatea zilnică, un echilibru tonic. Cum îi declară în bătaie de joc lui Gaittany — deşi un adevăr era în motivările buimăcitoare —, el evită ceasul cînd apune astrul şi circulă în oraş numai „sub regim solar egal". Enumerînd însuşirile tipului romantic şi ale tipului clasic, G. Călinescu scria că e imposibil a aştepta pe Ulysse, înfăşurat în mantie, la miezul nopţii. Am mai citat deviza : „Ora clasică este amiaza." [1] De necontestat că, prin datele esenţiale temperamentale, Ioanide continuă să fie un erou clasic, cu o normalitate care refuză „geniul pustiu" şi nu e obsedată de spectrul nerealizării, cum arată foarte exact Paul Georgescu.[2] Apropierea de drama *Luceafărului* şi motivele comune cu epica eminesciană, identificate de Eugen Simion, dezvăluie însă valenţele multiple ale personajului călinescian.

Antagonismul dintre omul solitar şi mediu defineşte într-adevăr romantismul, numai că epoca modernă i-a adus modificări inerente. Situat în lungul convoi al inadaptaţilor din proza română, tatăl lui Tudorel exprimă şi el o revoltă a însingurării. Multe din atributele romantice — accentul profetic, dinamica înfruntării, glaciala detaşare — sînt estompate însă în *Bietul Ioanide*. Candoarea sau spiritul justiţiar nu se mai prezintă în contururi abstracte, transfigurate.

A avut loc între timp un proces de diminuare a patosului erotic. Nu mai sînt trecute sub tăcere toate momentele de slăbiciune, infirmităţile învinşilor. Au sporit punctele de interferenţă între omul superior şi ambianţa înconjurătoare. Integrat în multitudinea relaţiilor umane, conceput în veridicitatea amănuntelor, personajul romantic renunţă la aura hiperbolică, iar opoziţia mai plauzibilă pe planul realului nu mai este atît de categorică.

Tehnica naraţiunii la G. Călinescu sau la Camil Petrescu aparţine realismului. Cadrul concret istoric este zugrăvit în toate detaliile, raţiunea socială a inadaptării se reliefează decisivă. *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* se înscriu în seria romanelor moderne ale secolului al XX-lea, care tratează, în primul rînd, dilemele intelectualului. Eroul judecă filtrînd o experienţă a veacurilor pe care o raportează la realitatea

---

[1] *Impresii asupra literaturii spaniole*, cap. *Clasicism, romantism, baroc.*

[2] *Vîrsta creaţiei, Viaţa românească*, nr. 7, 1965.

stringentă. Viziunea lui asupra Amorului, asupra Gloriei, asupra Moralei e marcată, în chip vizibil, de atitudinea în fața Istoriei. Într-o epocă în care mișcările frenetice violente (revoluții, războaie etc.) determină traiul de fiecare zi al individului, înțelegerea adîncă, lucidă a problemelor sociale echivalează cu o etapă a maturității. Nicicînd interpretarea dată evenimentului politic n-a avut repercusiuni atît de flagrante. Nu e fără temei alăturarea lui Ioanide de personajele marilor scriitori umaniști contemporani, torturați de ideea înstrăinării omului. Ioanide este și el un „străin", nimerit într-o ordine a rigidității și a ipocriziei. El nu se poate conforma normelor — conflictul este ireconciliabil —, iar inaderența lui se exprimă în forme specifice. Fenomenul de dezeroizare a personajelor la Kafka, Joyce sau Proust implică scoaterea la suprafață a unui complex de stări umilitoare, anxietăți, lașități, mărturisiri dezonorante. Cu conștiință de surghiunit, Ioanide păstrează însă nealterată o robustețe și o seninătate în atitudine și nu e totuși radical vulnerabil. Ceva îl separă de gravele zguduiri, îl face aproape inatacabil. Este doar efectul „indiferenței" eroului clasic ? Elinismul se îmbină la Ioanide cu optimismul păstorului sustras din contingent, descris de Sadoveanu, cu filozofia „căii netulburate", propovăduită de Șun.

Un plan esențial al conflictului este cel etic. Cu spiritul său febril, Camil Petrescu era preocupat să găsească un test prin care să verifice simțul moral al personajelor.[1] E interesantă confruntare, din punctul de vedere al incandescenței etice, între *Bietul Ioanide* și *Patul lui Procust* (o paralelă care a fost abia schițată pînă acum).

Sentimentul de culpabilitate apare mai obsedant la eroii lui Camil Petrescu. Conștienți de mecanismul alienării, ei se suspectează a fi complici la ordinea existentă și nu suportă propria tăcere și pasivitate. Protestul e un act de eliberare, de înlăturare a vinei ; ei riscă moartea, consolîndu-se cu gîndul că jertfa lor devine un corp delict în denunțarea crimei. La Ioanide, ideea inconvenientului moral e mai puțin acută. Dacă în artă arhitectul nu face concesii și rămîne un adversar sever al mercenarismului, în părerile asupra politicii e mai pu-

[1] *Inedite la «Jocul ielelor»*, *Teatrul*, nr. 2, 1965.

ţin conştient de „mîlul compromisului", de „iluzia izolării". Se simte dator să denunţe fărădelegile, mai ales după moartea copiilor. Deducţiile sale cu caracter social-istoric sînt pătrunzătoare, arhitectul nu trăieşte însă total sub tensiunea marilor responsabilităţi. Tema lucidităţii („omul care vede", „martorul crimei", cum zice Camil Petrescu) nu duce imperios la tema angajării. Chiar în raporturile cu amicii, adesea infectaţi de cupiditatea vremurilor, Ioanide nu reacţionează cu intransigenţa unui Gelu Ruscanu sau Ladima. Mai mult, tatăl lui Tudorel se ghidează după un Cod al frumosului, încercînd să vadă dacă faptele se potrivesc cu normele de armonie, echilibru şi simetrie. „Într-un cuvînt, arhitectul pretinde să judece oamenii după un canon, avînd totdeauna în faţă ideea unei umanităţi desăvîrşite." La Camil Petrescu, eroii trăiesc drama opoziţiei între idee şi concret, între sentimentul justiţiei absolute şi dialectica realităţii, la G. Călinescu, Ioanide oscilează între imaginea ideală a frumosului şi turpitudinile existenţei. Exclamaţia lui Mauriac despre Proust : „Dieu est terriblement absent" poate fi, în parte, repetată după lectura *Bietului Ioanide,* în sensul că romanul nu e străbătut în mod răscolitor de neliniştea remuşcării, de voinţa perfecţiunii morale.

Dacă eroii din *Jocul ielelor* sau *Patul lui Procust* reprezintă o închegare a conştiinţei etice în tipologia literaturii române, Ioanide consfinţeşte o închegare a conştiinţei estetice. Din instinct, scriitorul român s-a simţit îndemnat de la început să aprecieze fenomenele lumii înconjurătoare sub raport estetic. Rafinamentele descripţiei plastice, aptitudinea de a recepta mişcările naturii, jocul sunetelor şi al culorilor, cultul formei artistice, al cuvîntului expresiv — pot fi întîlnite la majoritatea prozatorilor români. G. Călinescu conferă conştiinţă de sine, suport intelectual, acestei tendinţe exprimate mai mult senzorial. Ioanide este un emisar al convingerilor autorului, admirator al frumosului şi cunoscător al multiplelor sale înfăţişări. Cultul frumosului se constituie ca un sistem, beneficiază de o fundamentare teoretică, de criterii sigure cu caracter de lege.

Totul e guvernat de principiul proporţiilor şi al măsurii. Graţia femeii e apreciată cu o senzualitate sublimată de artist. Primul impuls al dragostei lui Swann pentru Odette era

asemănarea pe care o intuieşte între chipul fetei şi o frescă a lui Botticelli din Capela Sixtină. Pentru Ioanide, Ioana cea marmoreeană evocă statuia Venerei. Pe Diana (*Scrinul negru*) o înscrie în anatomia sculpturilor michelangioleşti, iar Cucly întruchipează lebăda albă din baletul lui Ceaikovski. Arhitectul construieşte case, dar, în intimitate, cîntă din vioară, e un exeget al coregrafiei, colecţionează tablouri şi obiecte rare.

Dintre toate antinomiile cercetate care domină proza lui G. Călinescu (fecund-steril, sănătate-boală, muncă-parvenitismul lenei, himeric-terestru etc.), cea dintre estetic şi etic are, pe acest plan al discuţiei, o putere definitorie. Inevitabil, o evaluare strict artistică a împrejurărilor vieţii intră în contrazicere cu cerinţele moralei. Pe cînd eroului lui Camil Petrescu i se refuză iluzia dreptăţii absolute, necondiţionate, Ioanide are, treptat revelaţia impasului spre care-l împinge estetismul. Necesitatea de a înţelege rolul determinant al factorului social, din ce în ce mai palpabil imediat, se impune şi pentru unul şi pentru celălalt. Arhitectul e constrîns să treacă prin momente dureroase ca să constate ineficienţa frondei pur artistice şi să accepte noţiunile analizei politico-economice. Încet, încet, diavolul nu mai este doar o inadvertenţă în armonia lucrurilor (Gavrilcea cel bubos, cu furuncule pe faţă, care vorbeşte haotic), ci un propagator al răului în societate şi un delincvent. Eroul îşi dă seama că filozofia sa de viaţă e insuficientă pentru a-l apăra în faţa loviturilor soartei şi pentru a-l ajuta să priceapă mersul istoriei. Convins, Ioanide abdică de la splendida solitudine a contemplaţiei ca să se intereseze de problemele pedagogice (educaţia copiilor), de balanţa forţelor de clasă (pericolul mişcării legionare), de direcţiile de polarizare a intelectualităţii (mobilurile arivismului la amicii săi „putrefiaţi de cultură"). Concepţia materialistă asupra istoriei i-a înlesnit scriitorului sesizarea determinismului social. În *Scrinul negru*, arhitectul intră în arenă, consideră arta ca un act cetăţenesc, se declară solidar cu mulţimea, cu Revoluţia. Nu dispare însă cu totul vechiul reflex al separării esteticului de etic.

Cînd la o observaţie a arhitectului, secretara lui, Mini, izbucneşte în plîns, ochii scăldaţi în lacrimi i se par frumoşi ca lalelele şi crinii strălucind de stropi de apă după ploaie.

Vrăjit, arhitectul uită de durerea fetei și o contemplă cu o plăcere imensă. Ne revine în amintire faptul că moartea fiicei sale (*Bietul Ioanide*) i s-a părut un final ratat dintr-un spectacol ce se anunța pasionant. Catastrofele atrag prin sublimul lor, susține arhitectul. Cel care se salvează din fața unui dezastru nu poate să-și reprime un sentiment de încîntare și voluptate pentru măreția fenomenului. Cînd șantierul de construcție e cuprins de flăcări (*Scrinul negru*), arhitectul urmărește priveliștea cu o stranie dispoziție : „... Vîna de țiței ce țîșnește și se aprinde arzînd luni de zile și consumînd avutul țării reprezintă nu mai puțin un spectacol egal în frumusețe cu coada unei comete". În vreme ce schelele ridicate cu trudă se prăbușesc sinistru, Ioanide reflectează că șantierul arde în timp vivace, prin armonizarea tuturor focarelor, într-un rug colosal, care produce o răscolire dogoritoare a aerului.

Împreună cu Thomas Mann, G. Călinescu constată imposibilitatea de a împăca uneori criteriile frumosului cu cele ale binelui. Autorul *Bietului Ioanide* pare însă mai puțin cutremurat în fața acestei nepotriviri. La Thomas Mann, coliziunea provoacă tragice sfîșieri. Tentația esteticului se ivește și în formele perversiunii și ale morbidității. Atras de soarele Sudului, Aschenbach nu mai vrea să părăsească orașul gondolelor și opune o minimă împotrivire apelului aducător de moarte. Cumplite devastări sufletești decurg din fascinantul spectacol al amurgului în *Moartea la Veneția*. Pentru Thomas Mann, noul umanism al secolului al XX-lea nu poate fi o repetare a celui vechi. El trebuie să însemne o sinteză, să conțină în formula sa, subsumate, și elementele dezagregării, momentele de dezechilibru, spasmele și ezitările caracteristice veacului. Armonia nouă a clasicismului care reface echilibrul cuprinde pe Tolstoi, dar și pe Dostoievski, pe Goethe, dar și pe Nietzsche.

Ceea ce la autorul *Doktorului Faustus* era un dans obsedant al fantomelor nocturne și neliniștitoare se convertește adesea, la G. Călinescu, în formula jocului, a asociațiilor de tip baroc. Am studiat atent căile convertirii. Ioanide descoperă comicul degradării și îl scrutează cu curiozitate detașată. El nu cunoaște decît parțial tentația decadenței. Senin, vînjos, solar, e în stare să rîdă cu poftă de comedia destrămărilor. Exponent strălucit al perfecționării criteriilor este-

tice, autorul *Bietului Ioanide* știe, ca nimeni altul, să persifleze dizgrațiosul, monstruosul. Iarăși viziunea jocului, a spectacolului comic explică, așadar, particularitățile prozei lui G. Călinescu. Pus în fața noroioaselor vedenii, arhitectul recurge însă la mitul faustic al cunoașterii și al acțiunii. În *Scrinul negru*, eroul aderă la idealul olimpian goetheean al bătrîneții creatoare.

Încă din prima pagină a celui dintîi roman, *Cartea nunții*, într-un compartiment de tren, Jim simte mirosul de piei încinse și de unsori și observă cu dezgust plușurile groase ale fotoliilor, pe spetezele și pe brațele cărora eroziunile se prefăcuseră în ulcerații negre, lipicioase. „Jim acoperi cu batista plaga rezemătorii sale, apoi se lasă pe spate într-o poziție calmă, rece și meditativă."

De la început, ca să poată cugeta, eroul activ, energic, creator al lui G. Călinescu n-a suportat apropierea urîtului, a întors privirea din fața lui.

PARAFRAZĂ ŞI PARODIE

Jocul nu rezidă numai în natura tipurilor şi a întîmplărilor zugrăvite sau în plăcerea incursiunilor de genealogie literară. Am evidenţiat faptul că pentru G. Călinescu motive tematice de largă circulaţie, frecvente în vechiul realism (spiritul de castă aristocratic, parvenitismul îndîrjit, intelectualitatea vegetativă) constituie în primul rînd surse ale rîsului. Romancierul intuieşte fără greş automatismul pe care-l produce în personaje mărirea vidului lăuntric. Jocul nu e posibil şi independent, în însăşi ambianţa narativă, în maniera de relatare ? Un filon de provenienţă livrescă amplifică considerabil, de pildă, în *Scrinul negru*, doza de umor. În unele episoade, G. Călinescu împrumută tehnica diverselor specii epice, amuzat de clişeele cunoscute (de astă dată, putem spune, exagerînd puţin, că automatismul scos la suprafaţă este cel de breaslă, strict literar). Reticent aici în faţa terenurilor virgine, scriitorul calcă pe urmele altora, dar orice pas al său implică şi o replică amicală la adresa predecesorului. În articolul *Sensul clasicismului*, criticul G. Călinescu recomanda romancierilor să se mulţumească cu parafrazarea operelor ştiute. Cu convingerea că pe acest tărîm nimic nu mai poate fi inventat, autorul repetă experienţele altora, inoculîndu-le însă subteran un ser al ironiei. Invenţia devine o formă a parafrazării, din care nu lipseşte parodia. E un comic subtil, de şarjă literară, care îndeamnă pe cititor să comploteze cu autorul, ghicind sensurile învăluite.

Petrecerile Caty-ei în Argentina sînt descrise în stilul romanului monden. La masă, invitaţii simandicoşi discută despre vînătoarea în pampa, despre iepurele prăsit acolo şi care fuge sub nasul vînătorului în imensitatea cîmpiei. Fete cu chip

serafic se lasă strînse în braţe de tineri şi chiar de oameni în vîrstă, şi dansul se desfăşoară languros şi pervers totodată. Aprinşi de băutură, după ce se spionează reciproc, ministrul şi subalternul se bat într-o cameră izolată a palatului, se apucă de păr, se tăvălesc pe covor. Unul iese cu pieptii cămăşii zdrobiţi şi părul vîlvoi, celălalt tras cumplit la faţă. Cînd pleacă spre pămînturile exotice, familiile Ciocîrlan şi Tilibiliu folosesc yachtul, de pe puntea căruia contemplă nostalgic apele oceanului.

Copilăria şi adolescenţa soţiei lui Ciocîrlan sînt istorisite exclusiv prin intermediul romanului epistolar. Întîmplările sînt însoţite de comentariile semicinice ale fetei, pornită pe mărturisiri.

Turnura spectaculară a acţiunii este şi un mijloc de a capta atenţia. Ce rost are la G. Călinescu naraţiunea explozivă? În scrisoarea către Al. Piru, el explică un aspect al *Bietului Ioanide*: „Am vrut să fac un roman de analiză... palpitant. Senzaţionalul, deliberat, e un truc. Avem exemple ilustre. *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski nu e un roman poliţist, în care reconstrucţia crimei e chipul de introducere în tema psihologică?... O bună parte a romanului de la început e monotonă prin expoziţia raporturilor interioare, apoi deodată am rezolvat totul într-un epic de fasciculă (gen Eugène Sue, dar şi Stendhal), spre a continua pe dedesubt cercetarea morală." Momentele de încordare, cu accentul excesiv, sînt prilejuri de manifestare a energiilor, căci „caracterul fantastic este, în intenţia mea, evident". Încă de mult G. Călinescu dorise să compună romane de tip foileton, în care elementul malefic să fie tratat poznaş: „Voiam să scriu un roman cu aspect poliţienesc, dar cu aurării de *Vita nuova*".

Peripeţiile lui Gavrilcea şi ale Picăi au mai fost povestite o dată, fără implicaţiile grave, în *Fata răpită*. G. Călinescu îşi propunea să-l dezmintă pe Balzac, care afirma: „Este cu toate acestea foarte greu să convingi publicul că un autor poate să conceapă o crimă fără să fie un criminal." Intuindu-se parodia, lectura romanelor lui G. Călinescu divulgă un scriitor incapabil de acte odioase, care se amuză povestindu-le şi care vrea să se observe această atitudine.

După ce în *Bietul Ioanide* urmăririle prin cimitir şi subteranele Bucureştiului, evadările Hangerlioaicăi, asasinarea lui

Dan Bogdan amintesc de *Misterele Parisului*, aparițiile lui Gavrilcea, în *Scrinul negru*, sînt tratate după regulile scrierilor de groază polițiste.

Un individ cu furuncule pe obraz, cu bărbuță conică de preot pătrunde în casa lui Sufleței. Acesta are îndată un atac delirant, leșină și apoi în capul scării strigă : „— Săriți, reacțiunea". Prin fereastră, pe uși dosnice, Gavrilcea descinde și la Hagienuș. Pe Matei Basarab îl interpelează pe stradă, travestit în preot. Se înțeleg asupra unui cod cifrat scris cu creta pe garduri. Prin cîini dresați și instrucțiuni criptice comunică și conjurații clanului Hangerliu. De rebusuri se folosiseră și Caty cu Oster ca să corespondeze fără să li se poată surprinde mesajele. Metodele de sabotare sînt naiv senzaționale : bunăoară, fusele pentru incendiu transmise lui Hagienuș sau încercarea de asasinare a lui Ioanide. Se procedează ca în romanele populare, caracterizate de criticul G. Călinescu[1] : „Eroi infernali își strigă intențiile și se bucură teatral de izbîndă". Sau ca în literatura de azi a benzilor desenate. Filip este răpit în plină zi, legat la ochi cu basmaua, iar mai tîrziu, tîrît în munți, unde întîlnește făpturi ciudate, bărboși care aruncă săgeți, se hrănesc cu ghindă și jir și urmăresc zborul vulturilor pleșuvi. Pasărea ucisă e apucată de vîrful unei aripi și fluturată deasupra prăpastiei. Desfăcîndu-se, devine cel mai mare evantai ce s-a văzut vreodată. Întreg episodul rătăcirii celor doi Gavrilcea se petrece, repetăm, într-un peisaj de o primitivitate sălbatică. Adoptînd răsucirile acțiunii de o factură palpitantă și excentrică, autorul minimalizează, în unele momente, fondul serios al confruntării. De un dinamism cam facil se resimt și paginile despre schingiuirile și evadarea lui Dragavei.

Nu se renunță însă la tonul grav, tulburător, cînd e evocată brutalitatea fascistă. Despre ferocitatea și sadismul centurionilor, G. Călinescu scrie pagini zguduitoare. Retorica sacrificiului, noua ordine, legionarii ce omoară spre a intra în rîndul raselor stăpînitoare — toată această emfază a bestialității e dezvăluită cu cea mai mare repulsie. Deși relatarea crimelor comise la Iași, în Transnistria, e făcută în

---

1 *Istoria literaturii române ...*

factura demonstrativă, egală, meticuloasă, cu inerenta surpriză finală, riposta la adresa barbariei e zdrobitoare.

Referindu-ne însă la mijloacele narative, desprindem pluralitatea speciilor epice strînse laolaltă în *Scrinul negru*: romanul snob-monden (Caty în Argentina), romanul de aventuri (conjurația clanului Hangerliu), romanul clinic (boala lui Hagienuș), romanul ororilor (pogromurile legionare), romanul satanic (Gavrilcea, ghicitoarele, prezicătorii), romanul miraculosului, chiar științifico-fantastic (încarnările lui Hagienuș), romanul anchetă (investigațiile lui Ioanide). Pretutindeni însă circulă, ca o particulă a negației, comicul. G. Călinescu e încîntat de jocul care presupune aprobarea convenției, în vederea subminării ei mai spectaculoase. Trucajul e destăinuit cititorului, care, după ce se distrează cu farsa „împrumuturilor", se simte încurajat să descopere în adîncime semnificațiile. Construcția în formă de scoică — creația în creație, romanul în roman — corespunde concepției narative a lui G. Călinescu. Încă din *Cartea nunții* autorul cocheta cu ideea artei ca un exercițiu plăcut, ca un joc al spiritului. „Nastratinismul" îl așază pe G. Călinescu în filiația balcanică a literaturii române care începe de la Anton Pann. Motivele de separare de traseul balcanic le-am sugerat altădată. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, jocul speciilor narative asiduu cultivat se integrează în viziune, participă la acumularea comicului.

O direcție a prozei moderne coincide cu elanul recapitulativ livresc al romanelor lui G. Călinescu. Motive clasice sînt preluate cu sensuri modificate, într-o perspectivă care presupune și autoparodierea lor. La G. Călinescu verva parodiei nu nimicește sursele literare inițiale, le rectifică doar prin zîmbetul amuzat al reconstituirii (arborele genealogic al lui Ioanide). Și arhitectul reunește simboluri tipologice, de la Achille la Don Quijote, de la Hamlet la Faust (rezultatele le-am examinat pînă în detalii). Încă o dată, ceea ce ne preocupă însă acum restrictiv, este dezvăluirea suprapunerilor ca o metodă narativă.

Într-o altă perspectivă stilistică, și lui G. Călinescu i se poate aplica interpretarea pe care Tudor Vianu o dă narați-

unii lui Mateiu Caragiale [1] : maniheismului moral, „distingînd limpede între bine şi rău, îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una din peceţile ei stilistice cele mai izbitoare".

Scrinul negru, ca o sinteză a viziunii, reprezintă o îmbinare a banalului cu grandiosul. Repulsia pentru frazele prozaice, intrate în uz, explică ciudăţenia unor opere moderne. Într-un articol faimos, Paul Valéry susţinea că în roman nu se mai poate scrie : „Marchiza a ieşit la ora cinci". G. Călinescu notează că prinţesa Şerica Băleanu se retrage la o anumită oră în camera ei mizeră, pe care şi-o închipuie însă un palat, dar în relatare se bănuie şi un surîs ironic. Pentru G. Călinescu, banalul este un element component al unei lumi decorative, teatrale, zugrăvită chiar cu mijloacele convenţionale.

Violentarea atenţiei la cele mai diverse intensităţi a fost o caracteristică a literaturii de frondă în sec. al XX-lea. Dacă prin explozia clişeelor s-au întreţinut şi bizare experimente de epatare a burghezului, ea a favorizat şi reale, extrem de fecunde inovări în arta narativă. Întotdeauna, G. Călinescu a preferat pe planul creaţiei ineditul în detrimentul soluţiei comode. Jocul narativ ia aici aspectul de provocare. Mai ales în limbaj, romancierul vrea să forţeze neobişnuitul, extravaganţa, tulburînd siesta unor minţi rutiniere.

Expresia rară, neologistică, savant orchestrată, convieţuieşte cu vorba simplă, familiară, de acostare directă. Încă interpretînd pe Caragiale, criticul declara : „brutalitatea concentrată, falsa necioplire periferică stau foarte bine alături de gustul pentru muzica înaltă şi pentru marea intelectualitate" [2].

Pe planul strict stilistic, jocul se obţine, deci, din combinaţia cuvintelor. G. Călinescu se înscrie, în parte, într-o tradiţie muntenească a literaturii, pentru care expresia era decisivă. La Ghica, urmele „mizeriei prăfoase orientale", pestriţul citadin, indică fondul de vocabular. „Dacă Ghica era balcanic în materie, Caragiale încearcă un balcanism artistic, de limbaj şi atmosferă", spune criticul G. Călinescu. Deşi

---

[1] *Arta prozatorilor români.*

[2] *Istoria literaturii române...*, cap. *Caragiale.*

pe atîtea trasee separat de balcanici, autorul *Bietului Ioanide* cultivă și el cuvîntul savuros. O pudoare îl împiedică să alunece spre trivial. Nu vorba deșănțată, rafinată prin savante dispuneri sintactice, ca la Mateiu Caragiale sau Ion Barbu, ci cuvîntul erudit, livresc, asociat pe neașteptate formulării comune.

Efectul ține tot de comicul funciar. Nastratinismul expresiei e și el un mijloc de desacralizare a tragicului, de acceptare a jocului. Studiul pur stilistic al prozei lui G. Călinescu revendică o preocupare specială, pe care cu regret n-o mai putem satisface cum s-ar fi cuvenit în această carte. Ea ar îngădui o comparare edificatoare între automatismul verbal, ca motor al comicului, la G. Călinescu și Eugen Ionescu. Pentru autorul *Rinocerilor,* banalitatea conversației, coborîtă spre absurdul imbecilității, nu anulează un fior tragic, al amenințării morții, al limitelor condiției umane. În schimb, dincolo, prăbușirea în puerilitate corespunde unei mișcări psihice unilaterale a personajelor, determinate de manii, de deprinderi anacronice, de izolarea de real, fenomene ce trebuie privite cu un comic jovial (traiectul de la veselia lui Stănică pînă la cea aproape senilă a mareșalului Cornescu).

Exploziile jocului narativ apar nu numai în formele parafrazei și parodiei. Urmărindu-le, ne apropiem poate de ceea ce constituie intimitatea creației la G. Călinescu. Cum se desfășura, de fapt, actul de elaborare ? Putem desluși, oare, prin aceste sondaje, profilul naratorului însuși, drapat sub atîtea măști ? Ajungem, poate, astfel în pragul unor tulburătoare revelații.

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII

A pătruns vreodată cineva, fără să fie observat, în orele dedicate scrisului, în camera de lucru a lui G. Călinescu ? De altfel, ceea ce ar putea să relateze un eventual martor indiscret are acum mai puțină însemnătate decît legenda. Așezat la masă, noi îl vedem scrutînd cu un aer jubilativ foaia albă de hîrtie, un zîmbet șiret, atotștiutor, îi flutură în colțul buzelor, iar la intervale mîinile dansează deasupra capului în ritm grațios și triumfal.

Din cîteva semne exterioare, cu un efort de imaginație, putem deduce ringul interior fabulos, în mijlocul căruia autorul, angajat într-o dispută loială cu propriile progenituri, savurează totodată ca privitor peripețiile luptei.

Scriind, G. Călinescu se abandona cu voioșie unui joc. Nu negăm, Doamne ferește, cazna și gravitatea actului de creație, fără de care romanele prestigioase nu s-ar fi zămislit. Acum, însă, solicităm permisiunea de a prezenta acele forme ale îndeletnicirii de prozator care au constituit, sîntem convinși, una din marile încîntări ale existenței sale. E notoriu faptul că primul roman, *Cartea nunții*, a fost alcătuit ca un prilej de recreație și cuprinde, după cum recunoaște autorul, fapt remarcat, elemente de clară facilitate menite să întrețină petrecerea. O fi o doză de cochetărie în această mărturisire, dar nu putem să ne închipuim că, istorisind isprăvile lui Jim, el umplea paginile stăpînit de o încruntare a spiritului. Ideea întocmirii unor narațiuni în vederea purei delectări personale i-a surîs adesea lui G. Călinescu. Într-o prefață la un roman tip foileton, *Fata răpită* (*Revista Fundațiilor*, nr. 7, 1946), pe care l-a retipărit în anii trecuți și *Luceafărul*, el destăinuie plăcerea pe care o resimte cînd plăsmuiește fantas-

tice întîmplări, în care senzaţionalul evoluează către straniu şi către simbolul fatidic, concomitent „cu o certă alunecare, inevitabilă, spre burlesc". În aceste exerciţii de divertisment (vezi şi *Misterul castelului de Tristenberg*, *Jurnalul literar*, 1939), în care mistica genului coexistă cu parodia lui, descoperim în stare nedisimulată predilecţia pentru joc şi pentru spectacol. Alte exemple ulterioare menţionate întăresc această constatare. Ca o contracarare a spiritului de farsă, în aceeaşi prefaţă e definit extrem de laconic şi impulsul care va rămîne domniant în *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru* şi, la o lectură minuţioasă, chiar în *Cartea nunţii*. Preocuparea majoră în romanele serioase continuă a fi aceea de a reconstitui o epocă, de a studia morfologic componenţa unor grupări şi psihologii umane („Fiindcă sînt latin şi setea de a cunoaşte şi deci de a clasifica oamenii mă devoră"). Nimeni nu poate însă tăgădui că şi în scrierile în care reflectarea realistă a istoriei şi studiul caracterologic sînt hotărîtoare, subsistă, sub diverse chipuri, tentaţia desfătărilor narative. Neîndoios că multe episoade ale romanelor au fost concepute de G. Călinescu într-o dispoziţie de nepotolită exuberanţă. Ce se întîmpla atunci în laboratorul secret scriitoricesc ? Înfigînd pe retina minţii steguleţele cîmpului de bătălie în necontenită prefacere, nu se putea ca, în faţa priveliştii, strategul-narator, care inventa subtile manevre şi dizlocări de trupe, să nu se amuze totodată copios.

Acţiunea capătă un contur, înaintează, fiindcă personajele, împinse de un resort tainic, se îndreaptă către ţinta fixată de autor în depărtare. Drumul e presărat de primejdii — capcane pe care el însuşi le-a meşterit şi le-a travestit dibaci. Ascuns în întuneric, el prevede noile întorsături captivante, renghiuri ale sorţii, motive de dezlănţuire a rîsului. Aşadar, vesel spectator, dornic să trăiască nişte ore agreabile, e înainte de toate însuşi scriitorul. Cine atunci, dacă nu el, trebuie să întreţină vîlvătăile sclipitoare ale reprezentaţiei ?

Dintre toate puterile cu care ar putea fi investit un demiurg, avem încredinţarea că G. Călinescu a vrut să o posede pe aceea a magicianului. Un magician-prestidigitator ! Interpreţii trec pe lîngă trusa cu scule fermecate şi, machiaţi, fardaţi, împodobiţi cu peruci, îmbrăcaţi în veşminte pestriţ colorate intră în arena luminată şi încep programul lor acrobatic. E

de presupus că tabloul dinamic care l-ar fi satisfăcut emotiv pe G. Călinescu (nu singurul, desigur) ar fi fost o uriaşă pantomimă, cu nenumăraţi clovni, într-un circ fastuos. Trapezele mişcătoare, caii în galopuri ritmice, baloanele şi cercurile aeriene ar fi electrizat spiritul lui tînăr, veşnic amator de extraordinare jonglerii. În faţa filei încă nescrise, G. Călinescu şi-a construit în imagine circul copilăriei.

Atenţiune! Atenţiune! O trompetă dă de veste că se înalţă cortina şi porneşte parada burlescă. De-a lungul arenei apar, rînduri după rînduri, pe şinele de fier, făpturile mecanice mişcate de rotiţe dinţate. Iată, sosesc, cu surîsul de superioritate nătîngă, pe care nimic nu-l poate alunga, membrii clanului Hangerliu, invitaţii fostei prinţese Şerica Băleanu, înfăşuraţi în mantiile lor ponosite care mai poartă încă urmele distincţiei aristocratice, cu privirile întoarse spre amintirile consolatoare, dăruind publicului numai o prezenţă fictivă. Despicînd pînzele păianjenilor, praful cotloanelor, se strecoară afară mătuşile lui Jim; din firidele posomorîte ies Aglae şi cohorta ei, cu ochii umbriţi de urzelile tenebroase, cu feţele supte, stafidite, încremenite de protocolul hilar. În urma lor, se tîrăsc cei care au căpătat o paloare cadaverică, înfăţişarea strigoilor — Silivestru, Simion, Hagienuş —, cei care au căzut pradă fantasmelor. Nu alungă impresia de teroare decît ivirea la suprafaţă a tinereţii, care irumpe, în momentele de feerie cromatică, imagini de basm. În cadenţa muzicii, fiinţe vii: Jim o îmbrăţişează pe Vera; după ei, Felix şi Otilia se ţin de mînă şi se plimbă ca şi cum ar inhala mirosul clăilor de fîn de pe moşia lui Pascalopol; în spatele lor, la distanţă, solitar, Ioanide străbate, cu un pas de profet, căile arhitectonice trasate pe nepreţuita machetă. Apoi totul reîncepe, defilarea veştedelor siluete de muzeu. În nemaipomenitul spectacol, razele reflectoarelor se îndreaptă şi către adîncimile grotelor şi către piscurile mirifice.

Încă o dată precizăm că aici ne referim la ceea ce este dezlănţuire scenică, balet al măştilor în viziunea romanescă a lui G. Călinescu. Nu că izvorul tuturor acestor întruchipări n-ar fi concretul istoric. Corespondenţele se dovedesc precise, veridicitatea e respectată, lumea reală, palpabilă, cu reţeaua ei de fire, cu stratificările umane o identificăm imediat (ar fi o eroare de negraţiat să uităm resortul fundamental al epi-

cii: analiza caracterologică — „setea de a cunoaşte şi deci de a clasifica oamenii"). Doar că ideii căreia scriitorul îi rămîne fidel, ideea de cauzalitate, de suită logică, măsurată ştiinţific, i se asociază plăcerea spectacolului cu „minunile" lui, bizare şi ştrengăreşti: ochiul hipnotizator străpunge vietăţile şi lucrurile şi, o dată cu aura magică, le conferă şi o ţinută de carnaval. Am arătat cum romantismul tainei şi al groazei la care apelează adesea G. Călinescu este minat, în esenţa lui, prin pocnetele glumei. Domesticite, fantomele se strîmbă, se dau peste cap, aşteaptă izbucnirea aplauzelor. Vraja demoniacă se transpune în circ şi circul în vrajă demoniacă. Ce face G. Călinescu? Să ni se ierte metafora prea simplificatoare pe care o riscăm: el trece poveştile fantastice ale lui Hoffmann prin filtrul caragialian, pînă le aduce în stadiul bufoneriei lui Jarry. (De altfel, chiar la Hoffmann, autorul *Cronicilor optimistului* vede caricatura febrilă, metafizică, ironie romantică la adresa idealismului magic şi a iraţionalismului.) Întîmplarea sinistră este atenuată prin abordarea voioasă, „miticistă" şi se transformă în farsă. Tot nastratinismul lui Anton Pann este, probabil, punctul de referinţă pentru uimitoarea metamorfoză.

În ultimă instanţă, spectacolul burlesc exprimă decăderea unei lumi şi el nu contrazice deloc realismul de ansamblu şi de detaliu al romanelor cu veleităţi de frescă. Fiind materializarea comicului călinescian, spectacolul e o triere şi o ordonare în vîrtejul dezaxărilor, provocate de epocă.

Noi bănuim că cineva alege cu migală măştile: rictusul enigmatic şi crepuscular, rîsul inocenţei tembele, mohoreala urîtului. Cînd conturul se întipăreşte memorabil, mişcarea e oprită în poza cea mai expresivă. După aceea, rotirea de caleidoscop continuă. Nimic nu s-ar înţelege din această perindare dacă nu am şti că, din culise, fiecare învîrtire a manivelelor e dirijată, supravegheată. Dacă autorului îi place să conducă destinele spre un sfîrşit implacabil — într-un joc diavolesc de perversităţi şi bucurii —, chipul lui nu e surprins de luminile denunţătoare ale rampei. Nu mai e nevoie să repetăm, acţiunea are în toate romanele o curgere obiectivă, ; scriitorul refuză să participe direct la evenimentele zugrăvite păstrează un sever anonimat. Scenele se derulează autonome neutre faţă de creatorul care le-a născocit, le-a şlefuit. Lo

le-a inculcat, în cele din urmă, spiritul său incandescent. Cînd figurile și peisajele sînt pe deplin însuflețite de aburul miraculos, luminile rampei se aprind și pe scenă nu mai poate fi zărit regizorul-vrăjitor.

Totuși, la o „lectură infidelă", cum ar spune N. Manolescu, faptele se pot interpreta și altfel. De aceea, declarăm că nu putem urmări întregul carnaval, decît dacă, neîncetat, ni-l imaginăm undeva prezent pe sardonicul și năzdrăvanul său rege. Deasupra coloanelor care se aliniază, peste spaimă și euforie, sus, în depărtare, în vîrful uriașului circ al fanteziei, îl vedem, deși se crede apărat de orice observator indezirabil, pe acrobatul care execută salturi și tumbe, salutînd reverențios vidul, ca și cum el ar fi plinul mulțimii. Îndrăzneț zburător, clovn, saltimbanc, iluzionist, el animă de fapt reprezentația. Ba mai mult, alchimist, Satan funambulesc, tot el rostește formulele cabalistice prin care poarta se deschide.

Să fie el solist principal într-un program în care numele său nici nu figurează ? Adoptată ca o premisă de lucru relativă, provizorie, părerea nu dezminte atît de violent solidele comentarii analitice pe care opera narativă le inspiră. Oricum, un farmec al „lecturilor infidele" rezidă și în turnurile și cupolele pe care cititorul, incitat, le zidește la rîndul său, cu toate că arhitectura în sine a operei, rotundă, împlinită, neatîrnată în existența ei, pare aprioric refractară oricărei completări în „restaurare". Adăugînd o nouă aripă edificiului, criticul întreține longevitatea artei, cum ne demonstrează Mihai Ralea. De extensiunea sensurilor nebănuite de la o generație la alta, de la o epocă la alta depinde posteritatea operei.

Deliberat, G. Călinescu a recurs la structura obiectivă a construcției, respingînd posibilitatea intervenției directe a autorului și, inerent, a oricărei confesiuni. Nu se desfășoară în *Sensul clasicismului* o pledoarie pentru excluderea biograficului din literatură, pentru separarea omului de operă ? Catalogat un gen convențional, chiar jurnalul intim e depreciat. Stăpînit un timp de gîndul de a transmite altora impresiile sale zilnice, Ioanide înlătură tentația. Procedeul îl califică ridicol și infatuat („Numai actrițele își scriu amintirile"). Dintre toți artiștii, arhitectul e creatorul care, de îndată ce pilonii clădirii s-au înălțat, se pierde necunoscut în mulțime.

Cei care contemplă măreţia monumentului nu mai sînt curioşi să cunoască fizionomia artistului. Acesta şi-a încheiat misiunea. „Memoriile arhitecţilor care au înălţat piramidele ar fi răpit ceva din muţenia enigmatică a acestor monumente. Artiştii îşi lasă secretul lor prin tradiţie orală şcolarilor şi copiilor."

Altă dată, criticul G. Călinescu denumea *Iliada* şi *Don Quijote* opere paricide, atît de gigante prin forţa lor intrinsecă, încît îl ucid, ca biografie reală, pe cel care le-a dat naştere. Flaubert, citat de Tudor Vianu într-un interesant articol despre devorarea artistului de către propria lucrare, spunea : „Cele mai mari opere ale umanităţii sînt acelea care te fac a crede că autorii lor n-au existat niciodată." Elaborate în spirit clasicist, romanele lui G. Călinescu par detaşate de destinul individual al creatorului lor. Să se fi conformat însă întru totul scriitorul preceptelor teoretice enunţate ?

Oricît de simetrice, de imparţiale, de indiferente s-ar întinde aleile naraţiunii, cititorul avizat remarcă umbra uriaşă care se profilează la orizont. O mărturisire e cuprinsă implicit, voluntar sau involuntar, în întreaga epică a lui G. Călinescu. Cum este ea transmisă ? Nu e o noutate : în primul rînd, prin intermediul eroilor pe care îi iubea, emisarii săi, Jim, Felix şi Ioanide. Premeditat ori nu, scriitorul se destăinuie, divulgă preferinţele personale, stări de spirit care-i aparţin. Funcţia confesivă indirectă a acestor personaje nu stînjeneşte aproape niciodată realizarea lor tipologică unitară, coerentă (excepţie fac doar unele episoade din *Scrinul negru*, unde autorul părăseşte, am constatat, imparţialitatea relatării). Multe ipoteze se pot sprijini tocmai pe similitudini de comportament şi de viziune între scriitor şi personajele favorite. Translaţii, disimulări, nimeni nu-l reprezintă însă integral, şi indicii fertile sînt amestecate cu altele înşelătoare, astfel încît iarăşi misterul revine, nu se dezleagă pînă la capăt, şi între autorul cu însuşiri de nălucă — şi de aceea cu o înfăţişare imposibil de descifrat total — şi între puzderia de detectivi amatori, cititorii, eschivele, jocul de-a v-aţi ascunselea nu se termină niciodată, se integrează şi el în spectacol.

Atitudini şi cugetări incluse în romane le găsim apoi atestate de articole, opinii răzleţe, intervenţii ale criticului G. Călinescu. Putem nota felurite coincidenţe între punctul de ve-

dere al eroilor şi declaraţiile ocazionale ale autorului : optica asupra fericirii conjugale (Jim, din *Cartea nunţii*), dificultăţile educaţiei amoroase şi rezistenţa în faţa presiunii pe care o exercită mediocritatea şi filistinismul (Felix, în *Enigma Otiliei*), lucidă şi pătrunzătoarea categorisire a tipurilor umane, care dezvăluie racilele unei lumi în declin, reflecţiile grave asupra coruptibilităţii de care a dat dovadă o parte a intelectualităţii între cele două războaie, condamnarea fascismului şi apelul la demnitate şi intransigenţă etică, elogiul muncii şi al creaţiei, adeziunea la forţele înnoitoare democrate (Ioanide, în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*) etc.

Nu mai insistăm aici asupra paralelismului vizibil pe toate aceste planuri. Fiindcă încercăm acum să explorăm fiinţa intimă a creatorului, ne suscită cu deosebire atenţia o particularitate a eroilor favoriţi : atracţia spre joc şi spectacol. Nu am identificat-o mai înainte în însuşi procesul de elaborare scriitoricească, deci ca o stare de spirit caracteristică autorului ?

Jim a depăşit cu puţin faza adolescenţei, Felix e un tînăr medicinist, iar Ioanide, sexagenar în *Scrinul negru*, are pletele cărunte. Deosebirile de vîrstă nu se arată a fi determinante. La toţi trei, profilul juvenil pare fixat pentru totdeauna şi nici bătrîneţea, nici ameninţarea morţii nu-l mai pot altera. La etatea senectuţii, arhitectul păstrează, cum afirmă autorul, o expresie statutară, de faun de bronz, care produce o infailibilă fascinaţie. Protagoniştii, şi în special Ioanide, acţionează ca şi cum ar fi în posesia unui elixir de tinereţe perpetuă. Maturi, serioşi, angajaţi în căutări complexe, eroii lui G. Călinescu nu renunţă la voioşia şi expansivitatea jocului. Am relevat acest aspect cînd am descris destinderea spiritelor active. Ne reîntoarcem, deci, ca pe o spirală, la funcţia creatoare a jocului în promovarea vitalităţii.

Poate că nu sîntem prea intrigaţi de faptul că Jim, scăpat de sub tutela mătuşilor, se dedă abia atunci zburdălniciilor nevinovate. La mare, se zbenguie cu fetele în valuri, apoi, acasă, la una din prietene, acceptă să fie legat la ochi şi bîjbîie să-l descopere pe cel ascuns. Chiar seducerea fetelor e, în *Cartea nunţii*, un joc şi revendică un protocol cu savante genuflexiuni şi temenele, în stil oriental. Admitem că Jim este un june avid de plăcerile vieţii şi că asemenea năzbîtii

nu dăunează prestigiului său de pretendent la căsătorie. Ce să spunem însă despre Ioanide, care, tată venerabil şi arhitect erudit, e dispus oricînd să participe la cele mai năstruşnice şotii ?

O justificare ? Cîteva clipe de încercare a răbdării. Mai întîi, cum am remarcat, copilăria rămîne în toate romanele lui G. Călinescu o pată albă. Sîntem introduşi fără vreun preambul în vremea tinereţii şi a maturităţii eroului. Nici unul dintre protagonişti nu lasă impresia că ar fi trăit o copilărie veritabilă. Presupunem că întotdeauna tutori şi supraveghetori au cenzurat efuziunile şi au impus vîrstei ingenue o tăcere şi o austeritate de temniţă. Din primele pagini, în *Cartea nunţii*, Jim îşi manifestă mulţumirea că va fi mîntuit de o corvoadă. Am văzut, în altă parte, că anii petrecuţi pînă atunci în „casa cu molii" au constituit pentru el o epocă posacă. Despre Felix, orfan de timpuriu, nu aflăm prea multe detalii. Extrem de prudent, Ioanide înconjoară cu un văl opac anii săi de formare. Într-o carte veche, de şcolar, arhitectul găseşte un citat din La Bruyère, pe care el, copil, îl transcrisese în întregime. Moralistul francez pomeneşte despre unii părinţi ciudaţi, a căror întreagă viaţă pare închinată grijii de a da copiilor motiv să se mîngîie repede de moartea lor. Criză trecătoare de inimiciţie a fiului în faţa tatălui său ? se întreabă scriitorul. Dar el ocoleşte răspunsul. În afara acestei consemnări, care permite unele supoziţii, nici un element nu ne ghidează fantezia cînd intenţionăm să-i schiţăm traseul vieţii. Trebuie să cădem de acord că el n-are o istorie, o biografie, că a atins direct nivelul marilor şi înfriguratelor aspiraţii. „E curios, scrie G. Călinescu, că Ioanide, imaginîndu-se mai tînăr, se vedea nu altfel decît cel de acum, cu gîndurile şi experienţa actuală şi chiar cu fizionomia consolidată, sculpturală şi focoasă a maturităţii".

În concluzie, copilăria nu e recunoscută în aceste romane ca o sursă epică rodnică. Rămîne doar micul Filip, a cărui peregrinare pe la diferite gazde e amplu istorisită în *Scrinul negru*. Episoadele citate reprezintă însă, mai curînd, o ilustrare caustică a nefericirilor unei perioade cînd nu-ţi poţi decide singur soarta. Oameni fără copilărie, eroii lui G. Călinescu nu se prezintă, totuşi, în postura unor fiinţe infirme. Handicapaţi de binefacerile unui timp fericit al vieţii, pe care de

obicei constituţia umană, după inevitabile trieri, le conservă, le sedimentează în insul de sine stătător de mai tîrziu, ei arborează cu toate acestea o seninătate a împlinirii. E firesc? Da, dacă ne gîndim că, generos, autorul le-a oferit prilejul unei revanşe. Fiecăruia i s-a acordat o a doua şansă, un fel de pornire de la zero, la o altă etapă a dezvoltării. Nimic nu pare însă ştirbit din aspectul biologic natural. Se sugerează chiar că infuzia de spontaneitate la trepte succesive e un vivificator al organismului, altfel ameninţat de uscăciune. Euforia lui Ioanide creează un climat favorabil elanurilor cutezătoare.

Dacă extravaganţa în purtarea eroilor înseamnă o negare a convenţiei osificate, ea exprimă şi o dorinţă de a reabilita „toanele" copilăriei. Să nu omitem, de asemenea, faptul pe care l-am invocat, că Ioanide e un artist şi că jocul e o supapă a artei, o ciudăţenie legitimă a creatorului de frumos. Vom reîntîlni, în forme destul de explicite, acest punct de vedere în pledoariile criticului G. Călinescu care au, poate fără intenţie, şi un caracter de autodezvăluire. Multe din *Cronicile optimistului* proclamă, astfel, supremaţia spiritului juvenil, în expresiile lui durabile, şi necesitatea jocului ca un auxiliar al creaţiei. „Îmi plac oamenii care ştiu să se joace, eu însumi pun o răbdare şi o frenezie extraordinară (ce miră pe cei din jurul meu) în jocuri. Le pregătesc, le repet, le umplu de semnificaţie, atrag pe toţi în hora mea exuberantă." Nici nu se poate o mărturisire mai netă, mai sinceră!

Rostul jocului, ca stimulent pedagogic, este caracterizat chiar din prefaţa *Cronicilor optimistului*. G. Călinescu se pronunţa împotriva apatiei, schematic tangenţială vieţii. Nu din pur amuzament sau pentru izgonirea urîtului e bine să recurgem la plăcerile jocului. Departe de a fi o distracţie, el reprezintă o concentrare a sufletului, un moment de zvîcnire a energiilor. „Aptitudinea jocului destăinuie la om copilăria lui funciară, ingenuitatea care-l pune în măsură să se ferească de blazare şi să-şi întărească forţele pentru luptele şi construcţiile de mîine." Iată semnalat antidotul salvator. În menţinerea (sau recuperarea) „copilăriei funciare", autorul găseşte virtutea unei filozofii stenice, optimismul ei inocent şi aprins. De la *Cartea nunţii* pînă la *Scrinul negru*, străbate aceeaşi

nostalgie a unei Elade a spiritului, în care privirea senină solară, contemplaţia voioasă, jocul erau privilegiile umanului.

Sinceritatea şi candoarea jocului se exprimă adesea, prin repetare, în imagini decorative, de ceremonial stilat. Autorul ne previne : „teatralitatea, patetismul, ce însoţesc cîteodată gesturile mele, sînt departe de a fi teatru şi poză : ele sînt exact corelatele fizice ale sufletului meu avîntat şi solemn". [1]

Circulă numeroase anecdote cu privire la apariţiile publice ale profesorului şi la relaţiile sale cu colaboratorii apropiaţi. Reuniunile institutului pe care îl conducea se desfăşurau de multe ori cu un ritual, în cadrul căruia solemnitatea se învecina cu comedia pură.

În viaţa de toate zilele, autorul *Bietului Ioanide* îndrăgea ceremonialul, fără să-i refuze o doză de ghiduşie, şi tolera poznele în atitudine, fără să abdice în cele din urmă de la gravitate. În maniera sa aparte, G. Călinescu continuă o tradiţie, aceea a unor cavaleri ai înaltului ordin al Artei, care, îmbrăcaţi ca într-o armură de Don Quijote, respectă un cod de audiere a Operei. În timp ce la Macedonski, bunăoară, totul e oficiere ţeapănă, stridentă, de un monumentalism care anulează azi ridicolul şi năruie orice tentativă de umor şi pentru că, retroactiv, risipa de grandoare s-a dovedit rentabilă literar — la G. Călinescu, în colocviile dintre amici sau întrunirile de cenaclu, ceremonialul tinde spre reprezentaţie, spre „enormitate", spre „neseriozitate", ca o exteriorizare a vivacităţii intelectuale. N-are rost să mai subliniem că excepţionala adîncime de gîndire poate fi detectată neîntrerupt şi că tocmai fulgerele spectaculare ale frazelor explică modul rapid de difuziune a ideilor. L-am intercala şi pe Mateiu Caragiale în aceeaşi galerie, bogată în literatura română, de „suflete princiare" (expresia e a criticului G. Călinescu şi e o acoladă cu care îl investeşte cavaler pe Macedonski, în vreme ce la autorul *Crailor* remarcase, mai degrabă cu o ironie răutăcioasă, o ţinută de majordom). Ceremonialul se constituie la acesta din urmă dintr-un ciudat amalgam de dandy baudelairian, de ostentaţie heraldică, de voluptăţi filtrate, în care artificiul nu mai e recepţionat ca atare, deoarece se produce o identificare structurală cu fastul plăsmuit.

---

[1] *Prefaţa* la *Cronicile optimistului*.

G. Călinescu e un prinţ al teritoriilor în care fantasticul şi tenebrosul se acoperă adesea cu chipiul farsei. Ceea ce el rezervă diavolului nu e străin de actorie, de ilaritate. De atenuat rigiditatea, de prevenit excesul de cerebralitate aridă, de înlesnit marile irupţii ale spiritului — acestea sînt atribuţiile jocului scenic. În gesturi, în mimică, în costumaţie, profesorul exprima acea teatralitate jovială, prin care îşi canaliza revărsările de energie vitală. Intervenţiile sale erau regizate. Calculate milimetric, „improvizaţiile" aveau un rezultat maxim. Dacă ne referim şi la gustul „provocaţiei" intelectuale şi al paradoxului, de care nu s-a lepădat niciodată, înţelegem natura reprezentaţiei care facilita comunicarea — păstrînd înalta tensiune a gîndirii — cu auditoriul larg. Caracterizînd reacţia admirativă a cititorului în faţa imensei mobilităţi intelectuale, în faţa „marelui spectacol de personalitate", Vladimir Streinu afirmă că „spaima nu lipseşte nici ca realitate şi nici ca intenţie din compunerea ei". [1] Dacă în mecanismul şi în forţa creatoare a contradicţiei rezidă dinamica operei lui G. Călinescu, atunci el e un baroc asiat, „care visează, adesea, compensator, cîte o Acropole". În încheiere, Vladimir Streinu scrie : „căci la puterea de a gîndi şi a simţi genial... a adăugat de asemenea voinţa de a trăi genial".

Am auzit de audiţiile rezervate unui cerc de musafiri, familiari ai casei. (Sînt elocvente relatările animate de simţul autenticităţii, cuprinse într-o evocare de Dinu Pillat [2].) Au rămas benzile de magnetofon şi păpuşile pe care le mînuia magistrul — interpret polivalent al propriilor producţii artistice. Ni-l închipuim înaintînd prin încăpere, ca şi cum ar fanda graţios cu spada unui muşchetar al lui Ludovic al XIX-lea, fugărind pe adversarii intimidaţi de impetuozitatea şi agerimea oşteanului de rang. Trebuie să fi fost în camera de lucru şi o oglindă care răsfrîngea profilul leonin : el putea astfel să studieze de dinainte loviturile cele mai eficace, să obţină efectul şi poziţia dorită. Gesturile savant preparate erau acompaniate de vocea cîntat-legănată, cu acorduri de orgă, atît de cunoscută de publicul entuziast şi supranumeric al prelegerilor profesorului — vocea care anunţa bi-

---

[1] *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3—4, 1965.

[2] *Mozaic istorico-literar*, cap. G. Călinescu.

ruinţa finală. (G. Călinescu n-a locuit într-un palat, ci într-o casă mică, cu încăperi scunde. Miniatural e reprodus însă decorul maiestuos, şi chiar în strîmta clădire există o scară care urcă spre turnul solitudinii creaţiei, iar în curte un bazin sugera ţîşnirile arteziene grandioase.)

Aceste puţine detalii de decor biografic, dacă ne întoarcem la opera scrisă, le redescoperim transpuse mai ales în episoadele consacrate lui Ioanide. Osmoza dintre scriitor şi literatura lui nu mai poate fi contestată. Nu tatăl (creatorul operei) este sacrificat. Departe de a fi paricide, romanele gravitează în multe momente în jurul autorului, ca un omagiu adus paternităţii lor. Ne-am edificat acum, după investigaţiile întreprinse: simbol de fertilitate, paternitatea e la G. Călinescu un motiv central al prozei (datoria faţă de fiu, ocrotirea lui etc.). În relaţiile dintre autor şi operă, Telemac se află însă în căutarea lui Ulysse, întregul edificiu epic resimte forţa magnetică de atracţie a scriitorului. Trecînd dincolo de aparenţe, construcţia sobră, echilibrată, indiferentă celebrează, în fond, voinţa zeiască a arhitectului ei. Efigia lui apare săpată pe înaltele ziduri crenelate ale palatului, efigia unui nou Meşter Manole. Proiecţie directă sau aproape directă, prin eroii exponenţi ai vederilor sale, proiecţie extrem de mijlocită prin ansamblul de ogive şi frontoane — capitole întregi ale romanelor devin pentru G. Călinescu un fel de „joc secund“, un act de narcisism voios.

În orice mod am examina faptele, o constatare se impune : prin vizeta protectoare ghicim mai mult chipul vesel, luminos al autorului. Tot ce e mîhnire, durere, răvăşire intimă nu răzbate sau se neutralizează pînă ajunge la suprafaţă. Are dreptate critica : romanele lui G. Călinescu sînt „cărţi triste“. Un univers — societatea veche — se prăbuşeşte şi autorul înfăţişează deruta, ororile, neputinţele. Sînt expuse oprobriului public barbaria legionarilor, spiritul meschin, profitor al claselor avute, dezertarea morală a unor intelectuali, cu forţele creatoare amorţite, secate. Etapa de prefaceri e reconstituită cu fidelitate, cu un simţ al gravităţii şi al responsabilităţii. Spirit eminamente democratic, crescut la şcoala umanismului, G. Călinescu are conştiinţa angajării în Istorie. Dacă vrem să deslușim însă cutele vieţii personale a scriitorului, straturile ei de suferinţă, de vibraţie tragică, ce indicii ne oferă opera epică ? Revenim, din alt unghi, la unele date înregistrate şi în analizele anterioare.

Distanţîndu-se de copilărie, Jim trăieşte o exaltare netulburată. Nici un moment nu pare să fie răscolit de sentimentul frustării. El ştie că locuinţa-închisoare a mătuşilor i-a întunectat fatal anii copilăriei. Totuşi, convingerea dramatică a pierderii o transmite foarte vag. Poate indirect, prin sarcasmul cu care sînt prezentate încăperile mucegăite, pe care le lasă în urmă, putem bănui existenţa unui spirit vindicativ şi a unei amărăciuni subterane, anevoie de alinat. Totul e deghizat însă de frenezia emancipării. Felix îndură un calvar, dar nefericirea lui sentimentală e istorisită detaşat, aproape clinic, fără să putem înregistra pulsaţiile autorului. Imense dificultăţi pe tărîm social-profesional întîmpină Ioanide în epoca burgheză. Concepţia lui despre artă şi despre misiunea artistului contravine mentalităţii mediului. Dar în afara acestei opoziţii primordiale (zugrăvită în profunzime), se îndoieşte arhitectul vreodată de propriul talent, de traiectul ales ? Estetic, Ioanide e întotdeauna infailibil, eşecul apare inimaginabil.

Nenorocirea îi zdruncină din temelii familia. Cum reacţionează eroul la suferinţă ? Ne amintim că la moartea lui Tudorel, tatăl schiţează la infinit siluete de biserici, revenind des asupra cupolei sferoidale de sticlă. Cînd sună pendulul, se ridică palid în picioare : „Tudorel nu mai există". Lapidar, discret, momentul de cutremurare sufletească e convingător. Mai survin şi alte situaţii cu caracter dramatic în viaţa arhitectului, tratate în aceeaşi manieră reţinută, voit avară în detalii. Dacă întîmplarea propriu-zisă revendică, din optica narativă a lui G. Călinescu, o asemenea relatare, pe plan sufletesc, pe o durată mai mare de timp, nu distingem consecinţele devastărilor produse. Nu aflăm dacă ravagiile interioare, traumatismele au modificat structura intimă a eroului.

S-au adîncit rănile după scurgerea vremii, ori s-au cicatrizat pînă la vindecare definitivă ? În relaţiile sentimentale, Ioanide are puţine clipe de descumpănire, seduce adesea prin simpla prezenţă, surclasează pe toţi rivalii. Escapadele amoroase sînt pline de farmec, dar a cunoscut el cu adevărat chinurile dragostei ? Permanenta efuziune de tinereţe ne întăreşte convingerea că arhitectul nu resimte povara înaintării în vîrstă. E adevărat că el avertizează înţelept : „tinereţea se învaţă". Cu un ochi perspicace, observă la doamna Valsa-

maki noua stratificare a fălcilor, uscăciunea pergamentoasă a pielii, braţul violaceu şi flasc. „Peripeţiile organice ale prietenei sale îl tulburau ca un aviz pentru sine citit în oglindă." Ca de obicei, o veselie caustică înlătură repede fiorul, şi arhitectul palpează carnea sămînţoasă a fructelor, declarînd : „Smochinele, curmalele îmi calmează frica de putrefacţie. Toate sucurile care puteau să fiarbă şi să descompună ţesuturile s-au evaporat şi au lăsat o mumie vegetală îmbălsămată."

Intransigent, el dezaprobă psihoza impacienţei de care suferă acei amici la care vîrsta acţionează destructiv. Disperarea mută, slăbirea tendoanelor morale le raportează la lipsa de roade în activităţi creatoare. Despre Conţescu bolnav crede că e la o etate cînd ar trebui să se exercite în sentimentul zădărniciei. Numai el, Ioanide, pare scutit de metehnele îmbătrînirii. Mişcările lui sînt viguroase, atletice, profilul superb d'annunzian se arată imun în faţa timpului. Agasat doar de observaţia că părul i-a încărunţit, se rade complet în cap. Argumentul real că arhitectul e cucerit de perspectivele muncii creatoare şi se dăruie fără rezerve construcţiei — nu poate explica absenţa clipelor naturale, omeneşti, de zbucium. Victimă a unui atentat cam naiv-senzaţional, tatăl lui Tudorel înfruntă curajos soarta. G. Călinescu rezolvă laconic situaţia : „În scurt, fără a se fi schimbat nimic, Ioanide, care era în fond un optimist şi nu se temea de moarte, căpătase preocuparea de a-şi înfăptui cît mai repede opera". Viaţa înseamnă pentru el elan nestăvilit, pieirea în neant rămîne o abstracţiune, moartea contrariază viziunea geometrică despre o lume exclusiv plastică.

A simţit el groaza golului, fîlfîirea de aripi cu sumbre ameninţări ? Pe chipul ardent şi exuberant nu citim aceste temeri. Ioanide poartă o mască sublimă a detaşării euforice, care, în afara cîtorva circumstanţe, nu i se clinteşte de pe faţă. Deşi se consideră un adept al naraţiunii clasiciste, unde autorul se separă net de personajele sale şi le judecă sever, nemilos, G. Călinescu veghează atent fiecare mişcare a lui Ioanide, îl dispensează totuşi de cumplite răsuciri (devastările au loc la suprafaţă), îl împiedică să iasă prea pronunţat din contemplaţia senină. De ce se abate scriitorul de la principiile estetice enunţate public ? Probabil fiindcă prin aceste măsuri de prevedere o vamă a subconştientului păzeşte însăşi pacea

lui intimă, clădită exterior pe aceeași fervoare juvenilă. Ea oprește spre străfunduri orice convulsie de panică sau de durere. Pudoarea face imposibilă orice spovedanie. Ioanide e, în fond, un alter-ego, cum ar spune Mateiu Caragiale despre Pantazi : „un alt eu-însumi". Între autor și erou s-a încheiat tacit un pact de alianță. Printr-un fel de solidaritate ocultă, arhitectul acționează ca un complice al scriitorului, precaut să nu deconspire secretele celui care l-a zămislit. Cuirasa nu poate fi perforată.

La Gaittany, G. Călinescu recunoaște emoția veritabilă, compătimirea onestă, dar precizează : „adevărul este că n-avea de loc sensul tragicului". Din pricina unei contagiuni generalizate, să se fi manifestat și la celelalte personaje, chiar la cele preferate, aceeași carență ? Sau, premeditat, neliniștea e atenuată și naratorul privește întîmplările din acel unghi din care ceea ce ar putea trezi angoasa capătă un aspect derizoriu, neînsemnat. Folosit ca un fetiș, jocul stăvilește accesul spre regiunile tabu. Comicul, pînă la formele lui grotești, invadează episoadele și dă voie autorului, sub motivarea unității de relatare, să evite sistematic abordarea tragicului pe un anume plan, să reteze confesiunea, astfel încît la vedere să ajungă numai faptele intime reconfortante. Mai trebuie să stăruim asupra ideii că, întrupare a unui artist de geniu care întîmpină evenimentele cu o filozofie radioasă, Ioanide semnifică riposta fecundității spirituale în fața sterilității și a imposturii, riposta frumosului în fața dezordinii dizgrațioase și dezumanizante ? Aici, preocupați de disjuncția personalității, am căutat doar repartiția voită a fascicolelor de lumină și de umbră în descrierea vieții sufletești.

Cu atît mai vîrtos funcționează inhibiția în afara operei epice, cu deosebire în mărturiile nemijlocite cu caracter personal. Adversar al jurnalului intim, cum am observat, G. Călinescu a fost extrem de rezervat în destăinuiri. Poate că nu există scriitor în literatura română care să fi cedat contemporanilor mai puține indicii cu privire la biografia sa afectivă. Datele care au devenit notorii sînt cele care se potrivesc cu figura legendară destinată contactului cu publicul, cu lumea înconjurătoare. În tainicele firide ale sufletului, nimănui nu i s-a dat voie să pășească. Cine citește atent scurtele însemnări memorialistice din *Viața românească*, nr. 6, 1965 (reproduse și

ele din *Națiunea*, dec. 1947) nu-și poate stăpîni o deziluzie. Scriitorul revede niște fotografii : un copil în rochii de fetiță, un licean țanțoș, cu tunică prea strîmtă. Nimic nu tresaltă din emoția retrăirii copilăriei. Imaginile pline de plasticitate au un aer străin. Și acum totul e judecat sub aspect muzeal. Cu toate că autorul promite să înregistreze numai experiențe sufletești, de carnet interior, ele sînt lipsite de o individualitate marcată. Nu G. Călinescu afirmase răspicat : „notația la modul subiectiv o consider un abuz ?" Și tot el a susținut teza abstragerii din contingent spre a atinge formele esențializate, cele care nu mai depind de întîmplător și particular : „Oricine e îndreptățit a cunoaște omul. E legitim a te cunoaște pe tine însuți. A scoate din tine schema omului universal nu-i egotism, și introspecția e punctul de plecare a inducției psihologice. Egotist înseamnă a vorbi personal despre tine, a expune accidentalitatea ta. Dimpotrivă, a te proiecta impersonal în propoziții abstracte înseamnă a fi obiectiv."[1] Cu o tiranică vigilență, G. Călinescu s-a abținut în genere să expună ceea ce ținea de „accidentalitatea" sa ca om și ca artist. El năzuia să se identifice total cu personajul extraordinar pe care l-a constituit de-a lungul anilor, să nu-l dezmintă niciodată. Nu cunoaștem vreo împrejurare care l-a putut sili să dea în vileag realități lăuntrice : dezamăgiri, dileme, impasuri, fie și temporare. Mai curînd accepta ideea ca ele să rămînă pentru totdeauna adăpostite sub lespedea tăcerii.

Pentru noi, pentru muritori, o singură suprafață a astrului lunar a fost fotografiată. Piscurile și craterele cufundate în întuneric nu pot fi întrevăzute nici măcar ipotetic. Eroii, sateliți ai astrului, ascultă de aceleași reguli planetare. Opera epică multiplică o unică variantă — strălucitoare, fascinantă— a personalității sale.

Pe patul de spital, înainte de moarte, cîteva versuri[2] scapă poate pentru întîia oară de controlul drastic. Un fior al primejdiei iminente întrerupe nepăsarea jubilativă. Poetul se compară cu un gîndăcel cu aripi subțiri sub carapace, care cade în iureșul teribil, zdrobit pe dușumea :

---

[1] *Cronica mizantropului, Lumea*, nr. 25, 1946.
[2] *Obstacolul invizibil, Contemporanul*, nr. 10, 1965.

Şi eu desfac mari aripi în noaptea colosală,
Rup gratia de fier,
Voind să evadez spre ziua siderală,
Dar mă lovesc de cer.

De unde porneşte acest autocontrol ? Putem formula cîteva deducţii, înaintînd pe un teren foarte delicat. Va veni o zi în care, după cercetări mai amănunţite şi după depăşirea unor reticenţe, anumite legături cauzale vor deveni, în mod sigur, mai evidente.

În orice caz, din unele informaţii, expuse public, cu privire la tinereţea lui G. Călinescu, se poate presupune ce reacţie a stîrnit în sufletul adolescentului vestea că adevăraţii săi părinţi nu sînt cei cu care se obişnuise zilnic şi că însăşi dezvăluirea veritabilei descendenţe aducea cu sine, conform prejudecăţilor timpului, o declasare. Nu e prea hazardat să ne închipuim că impresia produsă la acea vîrstă a rămas profundă şi că în evoluţia psihică a tînărului ea a avut un rol în determinarea unor trăsături de comportament. O interpretare a acestor modificări ale conduitei psihice intră, bineînţeles, cum am avertizat, în domeniul speculaţiilor, clădite pe supoziţii. Ele au o logică a lor, dar trebuie, de la început, tratate şi ca nişte semne ale aproximaţiei, fiind explicaţii foarte parţiale, ineficiente fără o raportare la alte determinări, fixate de epocă, de autoformarea conştientă, de dozarea diverselor aptitudini etc.

Dacă descripţia copilăriei implica pentru tînărul G. Călinescu o senzaţie acută de jenă, era de preferat păstrarea unei tăceri, rezistentă la orice fel de provocare. Prin extindere, pare firesc ca tăcerea ajunsă un soi de pudoare să fi acoperit orice zvîcnire a resorturilor traumei. Nimănui nu i s-a mai permis, deci, să ia cunoştinţă de tulburările din adîncuri. Mai mult, pentru asigurarea unei linişti trainice, ferită de întrebări inoportune, nici el însuşi nu va mai zgîlţîi, conştient, porţile spre zonele închise. Se va supune aceluiaşi consemn restrictiv.

Fiinţa reală, care a trăit o dată, mai demult, calvarul descoperirii de identitate s-a ascuns de priviri indiscrete. Pudoarea a găsit, treptat, un aliat în vocaţia travestirii. Proiectată în imaginar, fiinţa reală şi-a creat o altă identitate, care

își arogă toate drepturile. Profilul construit pentru contactul cu cei din jur s-a suprapus peste substratul viu, legenda a învins realitatea. În virtutea înscenării, gesturile au devenit teatrale, faptele de viață s-au transpus într-un spectacol, urmînd un ritual aproape obligatoriu. Pe scenă, nimeni nu-l mai interoghează pe actor, somîndu-l să-și decline adevărata identitate. Aceste măsuri de prevedere nu epuizează mecanica stîrnită de revelația descendenței.

Teatralitatea echivalează, într-adevăr, cu un joc al măștilor, dar reprezintă totodată și o revanșă pentru copilăria netrăită, pentru decepția refulată. Răzbunarea celui frustrat e teribilă, dispune de o imensă energie, mereu întreținută. Mascată, ea se desfășoară totuși pe multiple planuri. Ma întîi, lumea care l-a înconjurat, bine instalată în tiparele onorabilelor descendențe, s-a oferit singură ca obiect al ridicolului. Ce stupidă e mîndria moștenitorului, cînd el nu are nici un merit pentru darul ce îi revine atît de ușor ! Aici se află, poate, mobilul revărsării contagioase a comicului sarcastic în proza lui G. Călinescu. Suprema nevoie de caricare pe care o resimțea cel socialmente ultragiat și-a găsit o țintă în convențiile caraghioase care erau unanim și spontan acceptate. Sub mantia comicului, a putut porni în căutarea monstrului care i-a furat copilăria.

Tot ce se prezintă în forme constituite, de necontestat, incită diabolic gustul răvășirii. O ironie, superbă în dezlănțuirea ei, răstoarnă de îndată formele legitime care păreau așezate extrem de stabil. Plăcerea contrazicerii crește, ințețită de însăși rigiditatea prejudecății care deținea prea lesne toate privilegiile. Abaterea de la regulă este o caracteristică a întregii opere a lui G. Călinescu. De cîte ori criticul nu a atentat la ideile, care se înrădăcinează solid, căpătînd chiar aura firescului ?

A răvăși contururile — nu aceasta e, însă, singura rațiune a intervenției lui G. Călinescu. Indiscutabil, alături de impulsul „profanării" (mod al revanșei), întîlnim și aspirația fermă spre claritate și temeinicie, spre noi forme constituite. Astfel, relația cu legitimitatea ajunge ambivalentă. Peste tot în operă vom recunoaște concomitent, alături de exploziile contestării, și nostalgia fixității, a traseelor sigure și liniștite, impuse deasupra vălmășagului. La revolta împotriva lumii

constituite, în care celui frustrat i se părea că nu are acces, s-a adăugat, într-o stranie simbioză, și dorința de a anula barierele, de a crea o nouă legitimitate.

Ce este polemica aprinsă cu clasicismul, amendat continuu de zborurile fanteziei, decît rebeliunea în fața rigidului înălțat la rang de normă, universal legitimat. Și totuși, spre clasicism tinde în esență, spre o reîmpărțire strictă și simetrică a formelor, care să interzică orice erezie. Desigur, clasicismul înseamnă și un adăpost. El tolerează o scufundare în impersonalitate, într-un univers obiectivat, care refuză, de la sine, confesiunea, expunerea intimă. Trebuia ridicat un cadru ocrotitor care să nu permită etalarea accidentalului individual, din care să dispară, așadar, în ultimă instanță, diferențele stabilite de criterii ale provenienței sau extracției. Eul fiind abolit, nu mai exista riscul unei confruntări posibile, se atenua teroarea de a fi silit la destăinuiri. Chiar după ce motivele spaimei au rămas cu mult în urmă, deprinderea viziunii clasiciste s-a păstrat, a devenit naturală, organică.

Nu e exagerat, credem, să ne referim și la omniprezența autorului în clasicism, apt să pătrundă simultan gîndurile tuturor eroilor, stăpîn pe secretele lor, prevenit de toate mișcările. Această dominație garantează ordinea și ilustrează o nouă dispunere a lucrurilor, în care, definitiv răzbunat, autorul se încoronează despot absolut. Pe întinsele cîmpii ale narațiunii, eroii activi, dubluri pînă la diverse grade ale autorului, cîștigă mereu întîietatea, sînt seducători, vitali, irezistibili în iureșul lor de cucerire a prerogativelor puterii. Nu este și aceasta o cale a revanșei (superlative) pentru jignirea inițială? Autoportrete deghizate pe planul ficțiunii, personajele fascinante satisfac un orgoliu lezat. Și pentru ele copilăria e o pată albă sau posacă, reeditată, am văzut, în culori inverse, la o altă etate.

Ambivalența atitudinii o redescoperim pe diverse planuri. În toate romanele am constatat că falșii părinți sînt zugrăviți cu o sete de persiflare nepotolită. Ei circulă peste tot, încearcă să-și asume toate responsabilitățile, dar, în fond, nu sînt decît factori ai dezastrului. Descripția pare că aparține unui observator imparțial, ager și nemilos. Dacă impostura paternității e tratată caricatural (ne dăm seama, acum, ce mo-

tive l-au împins pe autor să vîneze fără cruțare pe falșii părinți), înfățișarea autenticului simț de familie nu găsește permanent tonul natural, convingător. Năzuința paternității veritabile e mereu reală, însă rezultatele descripției sînt palide, produs de laborator, cu puțină forță de plasticizare. Această infirmitate, care stînjenește grav efuziunile sincere, provine, poate, din absența unor raporturi firești între părinți și copii trăite de autor. Eșecul paternității este, poate, o ultimă consecință a psihologiei frustrării în opera lui G. Călinescu. E posibil ca marea deziluzie a vîrstei infantile, cu pecetea ei de rușine, să fi secat, în genere, aptitudinea de a zugrăvi omenescul, pe graficul stărilor lui de la sublim și extaz pînă la umilire. Am emis ipoteza că dispariția mamei din opera lui epică (dar, într-un fel, și din viața autorului) explică o glacializare a prozei.

Trecerea de la tragic la nepăsare voioasă se petrece pe toate versantele. Am notat că suferința nu e admisă ca o componentă a omenescului. Antinomia boală-sănătate coincide perfect cu antinomia inerție-creație. În nici o ocazie, G. Călinescu nu concede maladiei un semn pozitiv, o posibilitate specifică de a dezvălui, prin ieșirea din normal, tragedia biologicului. La Eminescu, criticul nu vede, astfel, nici o deviație patologică, poetul e un solar, un robust elementar.

Vidul de paternitate, cu toate repercusiunile triste invocate, creează și un avantaj, încă de la punctul startului. Fiindcă piere orice legătură intimă cu trecutul, eroul n-are îndatoriri, e liber să se dedice propriilor preocupări, scutit de corvoada recunoștinței și a protejării altora. Întreaga energie se revarsă înspre viitor, cu o perseverență în fapte, în *concret*, proprie, în genere, insului lipsit de privilegiile nașterii, decis să-și justifice el singur locul. Marea performanță și marea limită a viziunii lui G. Călinescu rezidă în convertirea tragicului în ludic. Splendida înscenare de personalitate a creat o operă genială. În acest fel, cum am mai subliniat, s-a atins, probabil, treapta maximă a conștiinței estetice în literatura română.

Încă o dată însă, ar fi o grosolană ispită să sprijini întreaga interpretare asupra personalității lui G. Călinescu pe surprinderea unor contraste ivite în perioada infantilă. Pofta de a zidi, excepționala dezlănțuire a concretului în hăr-

nicie, inițiativă, tenacitate, caracterizează, am dovedit, opera epică. Măreția proiectelor și a înfăptuirilor este și urmarea unei extraordinare stăruințe, în autocreare. Inteligența, cultura uriașă, neobișnuitele aptitudini, îndreptate chiar pe canalele prezentate mai înainte, capătă puteri autonome, pot decide căile dezvoltării. Aici, în marele spectacol al creației, rezidă alte determinări ale raportului autorului cu mediul, ale atitudinii lui sociale și etice. Simpla referire la revelațiile vîrstei fragede (posibile în aceeași schemă și la alți indivizi) nu poate lămuri excepționala diferență de personalitate și valoarea operei.

Un dispreț față de îndoială decurge și din dorința fundamentală de a construi, gigantic și durabil. Acest efort definește, în esență, spiritualitatea demersului. Căci, cum arată perspicace Paul Georgescu, din voința de claritate se naște „un refuz cartezian de a se lupta în catacombe, pe întuneric, cu un necunoscut". Din această perspectivă, problematizarea e sinonimă cu șovăirea, cu oprirea din lucru, cu perplexitatea tragică.

Dincolo de toate, importantă e însă construcția, zămislirea Operei. Se cer zidiri monumentale, expresiile cele mai elocvente ale trecerii prin timp. Această ambiție enormă este celebrată în epică. Am analizat pe larg în alte capitole pluralitatea de motive și de cauzalități în romanele lui G. Călinescu. Am insistat acum, în căutarea identității intime, asupra unor supoziții cu privire la resursele vervei epice. Oricît s-ar desprinde acest accent în final, el nu anulează și nu contrazice toate implicațiile bogate, pe variate coordonate ideologice și estetice, pe care le-am stabilit în prelungite argumentații.

De aceea, convinși că nu se pot extrage concluzii unilaterale, ne îngăduim să ne întoarcem la motivul „înscenării", motiv dominant, alimentat, în parte, și de psihologia de frustrat. Care este replica deplină la trista confuzie a descendenței ? Să atingi treapta de sus a onorurilor, să creezi tu singur cea mai înaltă descendență posibilă, să devii făuritor de dinastii, să fii rege. *Ludovic al XIX-lea* e unul din ultimele jocuri năzdrăvane, ironic și hazliu, dar, în taină, indirect, poate răsplata unei fantastice ambiții.

Între manuscrisele postume se află și poezia *Mesaj*[1], din care cităm :

In ale vieții spume ca un delfin mă joc,
Eu sînt de-a pururi tînăr,
... Săr sprinten ca copiii, la rîset n-am pereche
Încît ades cununa îmi cade pe-o ureche.

G. Călinescu a vrut să se imortalizeze sub chipul unui june împărat șugubăț, avid să ia parte la spectacolul mirific al vieții.

---

1 *Viața românească*, nr. 6, 1965.

S U M A R

JOCUL

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR
Bun de tipar 23.04.1974.
Tiraj 5.640 ex. broşate.
Coli ed. 21,69 Coli tipar 24.



Tiparul executat sub comanda nr. 200 la
Întreprinderea poligrafică „Galaţi"
Bulevardul George Coşbuc Nr. 223 A
Galaţi
Republica Socialistă România

Lei 13,50